وزارة الثقافة
منحة مباركة من منح الثورة

بقلم السيد الأستاذ ثروت عكاشة

لم يكن إنشاء وزارة الثقافة والإرشاد القومى عملا هيناً فى ذاته ، ولا يمكن اعتباره مجرد إنشاء جهاز جديد من أجهزة الدولة ، اقتضته طبيعة تنظيم الأداة الحكومية .

وإنما كان إنشاء وزارة للثقافة فى هذه الجمهورية ، منحة من منح الثورة ، قدمتها لأبناء هذه الأمة ، لتصحح وضعاً ثقيلا من أوضاع ماضٍ طويل مرير .

والذين يعودون إلى تاريخ حديث ، مررنا به فى نضالنا يتبينون — لو أنهم تعمقوا النظر والدراسة — أهمية هذه المنحة العزيزة التى قدمتها الثورة لبلادنا .

لقد أقبل نابليون غازياً هذه البلاد ، يراوده حلم استعمارى قديم ، وهو أن يحطم عناصر المقاومة فى أبناء أمتنا ، لتلين له قناة أبناء الشعب ، وتتم له السيطرة على البلاد إلى الأبد .

وقد كان نابليون — كأى غازٍ محترف — يدرك أن عناصر المقاومة فى أبناء شعب هذا الإقليم ، كامنة فى نفسه ، وفى ثقافته ، وفى الحضارة القديمة العريقة التى شحذت فيه الهمة ، وعمقت فيه الشعور بمسئولياته القومية ، وأتاحت له استقلال الشخصية ، فلا يميل ولا يلين ، ولا ينهار أمام الأحداث .

ولهذا فلم يكن غريباً أن نرى نابليون يعنى بأن يستقدم معه ، فى الجيوش ، والجحافل والذخائر ، ومواد القتال ... مطبعة ، ومجموعة ضخمة من العلماء المتخصصين فى الدراسات المتصلة بهذه البيئة : أثرياً ، وجغرافياً ، وتاريخياً ، وعنصرياً ، وحضارياً .

وكان الهدف من هذا واضحاً فى ذهن نابليون ، وهو أن يحاول السيطرة على الثقافة فى هذا الإقليم بمختلف صورها ، وتوجيهها فى الاتجاه الذى يكفل له البقاء ودعم مكانته فى بلاد الاحتلال .

وقد حاول نابليون بالفعل محاولته ، وعمد إلى أن يخاطب الجماعات باللغة التى يفهمونها ، ولكن جميع هذه المحاولات أدت إلى عكس ما كان يريده نابليون ، فإذا جميع الأجهزة الثقافية التى أقبل بها هذا الغازى ، تنقلب فى خدمة البيئة ، ونمو الثقافة القومية فى طريق نموها الطبيعى ، لا فى الطريق الذى أراده الغازى الوافد .

وذهب نابليون ، وذهب الاحتلال الفرنسى .

وبقيت ثقافة هذه الأمة لأبنائها .

* * *

وأقبل احتلال آخر ، أثقل وأطول ، هو الاحتلال الإنجليزى ، وحاول هذا الاحتلال نفس المحاولة .

حاول أن يحول أبناء الشعب إلى إنجليز .

وحاول أن يغير اللغة ، وأن يؤثر على مفهومات الناس ، وأن يسيطر على طريقتهم فى الحياة ، وأسلوبهم فى التعامل .

وشهد هذا الإقليم زحفاً ثقافياً بريطانياً ، بجوار

الزحف الذى شنّه الاستعمار البريطانى على نُظم التعليم ، ونظم الإدارة ، ونظم الحكم .

بجوار الاحتلال العسكرى ، والسيطرة السياسية ، والاقتصادية .

فهل نجح الاستعمار البريطانى فى تغيير طبيعة هذا الشعب ؟

وهل تغير شىء من العناصر الأصيلة فى أبناء هذه الأمة ؟

الحقيقة أن شعورهم بهذا الاحتلال ، وإدراكهم لهذه المحاولات ضاعفت عناصر المقاومة فى هذا الشعب ، حتّى لقد ازداد صلابة ، وازداد مناعة ، وازداد على الأيام قدرة على التحكم فى مصايره .

فما أن قامت ثورة ٢٣ يوليه ١٩٥٢ ، حتى أسفرت المناعة والمقاومة ، عن قوة هائلة أثبت الشعب عن طريقها أن نفسيته أعصى على محاولات الاستعمار ، وثقافته أبقى من محاولات الاحتلال ، وحضارته أعرق فى سجل الزمن ، من فساد الحكم ، وفساد الذمة ، وفساد الضمير .

ولولا أننا شعب ، قامت ثقافته على أسس راسخة ومتينة ، ولولا أننا شعب بُنيت حضارته على الصلابة والثقة والصبر .

لولا هذا ، لأمكن أن تنجح محاولات الاحتلال الفرنسى ، والاحتلال البريطانى والحكم الفاسد ، ومصالح الإقطاع ، فى التأثير على عناصرنا الأولى ، وبالتالى فى التأثير على ثقافتنا ، بما يهدد شخصيتنا .

ولكنّا انتصرنا على كل هذه المحاولات .

فلما تمّ هذا النصر ، وتمكنت الثورة من تأمين ظهرها ضد خصومها ، وضد أعدائها فى الداخل والخارج معاً ، اتجهت إلى الثقافة توءمها بدورها ، لانتصارات المستقبل التى نعمل لها ، ونحلم بها ، ونضحى من أجلها .

فكانت هذه الوزارة منحة من منح الثورة لأبناء هذه الأمة .

ومهمتها واضحة ، وهدفها مفهوم ، وهو أن تنقّى ما عساه يكون قد لحق بثقافتنا من شوائب ، وأن تؤكد فى أبناء أمتنا الثقافة الأصيلة الحرة القائمة على تراثنا ، وانتصاراتنا ، وطموحنا إلى مستقبل أسعد .

والذى أرجوه هو أن تستطيع هذه الوزارة أن تؤدى دورها هذا ، كما ينبغى أن يؤدّى ، وأن تقوم بواجبها على خير ما نرجوه لها .

إن وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، هى الأمنية العزيزة الغالية التى طالما تمنينا قيامها ، وهى إحدى قلاعنا فى مقاومة خصومنا ، وتحصين أبنائنا من محاولات الغزو الفكرى .

ولهذا فإن صمودها فى الميدان ضرورة تحتمها المصلحة القومية لبلادنا ..

وستصمد وزارة الثقافة والإرشاد القومى فى الميدان ، لأن وراءها قلوباً كبيرة تساندها ، وثقافة قديمة عريقة تكوّن أضخم رصيد نعتزّ به فى كفاحنا .

والله يوفقنا .



الوجدان القومي العربي

بقلم الدكتور عبد الحميد يونس

يرى معظم الدارسين بحق أن مناهج بعض الاجتماعيين تُعانى نقصاً واضحاً ، وخللا ملحوظاً . ذلك لأنها تعتمد فقط على تسجيل الملاحظات الخارجية ، واختيار النماذج الجزافية من مختلف القطاعات ، والعمل على تصنيف الظواهر والحكم عليها . ومعنى ذلك أن المجتمع إنما يُدرس من خارجه ، فإن أضفنا إليه أن بعض هؤلاء الاجتماعيين قد يكونون من قطاع بعينه أو يمثلون — عن غير قصد — وجهة نظر بعينها تُلوّن ملاحظاتهم وأحكامهم ، أو يكونون غُرباء تماماً عن المجتمع الذى يدرسون ، أدركنا مدى الخطر الذى يكمن فى هذه المناهج الناقصة ، ومدى الإبهام الذى ينعكس على المجتمع نفسه من النظر إليه من زاوية بعيدة عنه أو من قمة كيانه كله .

وإذا كان علم الاجتماع لما يستقر فى مكانه الثابت — عند بعض المنهجيين — بين العلوم القائمة على الملاحظة والتجربة ، فإنه يشبه ، إلى حدما ، علم النفس فى حاجته إلى الملاحظة الباطنة أو الاستبطان . ونحن نعلم أن علم النفس وعلم الاجتماع يلتقيان بل يتداخلان ، وأن هناك شعبة قائمة برأسها تُعرف بعلم النفس الاجتماعى ، وهى تقابل علم النفس الفردى ، وإنْ أنكر نفرٌ من العلماء وجود العقل الجماعى ، وهذه الشعبة الأخيرة التى تمثل كمال التداخل بين علمى النفس والاجتماع ، تَمسُّ التاريخ من قريب ، بل تقوم على الإفادة من أحداث التاريخ وتحليلها . وقد يُغالى المشغوفون بتحليل الجماعات فيجعلون من هذه الشعبة فلسفة مستقرة محددة بين المعروف من فلسفات التاريخ .

ولكن كيف السبيل إلى اصطناع الاستبطان عند دراسة الجماعة وهى كيان كثير الوحدات، مختلف العناصر ، متشابك العلاقات ؟ الواقع أن الجماعة تُحسُّ نفسها الكلية كما يحس الفرد نفسه الواحدة ، وأن هذه النفس الكلية تتضح للمجتمع نفسه ، كما تتضح لغيره من الجماعات كلما ارتطمت مصالحه العامة أو استُثير لتحقيق وجوده العام بعمل عظيم . وقد تكون هذه الإثارة رسالة إنسانية سامية ، أو مطمحاً قومياً بعيد الغور فى نفس الجماعة . ونحن نلاحظ ذلك فى يسر عند الوحدات الاجتماعية الصغيرة كالأسرة والعشيرة وما إليهما فإن ارتطمت مصالحها بمصالح غيرها ، أو اهتز كيانها بملمّة فادحة تخلخل وجودها ، أو استجابت لدافع يُعلى من شأنها بين الأسر والعشائر ، فإن وعياً عاماً مشتركاً ومتجانساً يسيطر على جميع آحادها ، ومن هنا كان للأسرة وجدانها ، وللعشيرة وجدانها ، وللقبيلة ثم للأمة وجدانها أيضاً .

ومن حسن الحظ أن أعظم المقومات الإنسانية ، وهو اللغة ، يُعدُّ ظاهرة اجتماعية ، ووظيفة هذه اللغة ليست كما ذهب إلى ذلك النحاة الأقدمون ، مجرد الإفادة والإفهام ؛ إنها أوسع من ذلك مدى وأعمق بكثير ... انها تحقيق الوجود للفرد وللجماعة على السواء . إنها علاقة الفرد مع نفسه ومع غيره ... وعلاقة الجماعة مع نفسها ومع غيرها ... إنها خبرة

الإنسان فى وحدته وتجمعه ، وحصيلة مشاعره ، وحكاية سيره ، وجُماع تراثه من جيل إلى جيل .
فإذا أردنا أن نلتمس وجدان الجماعة فعلينا أن نركز اهتمامنا على هذه اللغة ، كما نفعل مع الفرد سواء بسواء ، وهو التركيز الذى لابد منه تقويماً للمنهج الاجتماعى ، وتخلصاً من النقص أو الخطأ فى الحكم على الجماعة ، وتثبيتاً لمكان الرصد الاجتماعى ، وهو الوضع الداخلى — لا عند القمة ولا من الخارج — الذى يمكّن الباحث من الملاحظة الدقيقة الصحيحة ، ومن تسجيل نبض الوجدان الجماعى ، كما يُحسها فى نفسه وفيمن حوله على اختلاف طبقاتهم ودرجاتهم .

واللغة التى نقصدها ليست فقط مجرد الانبعاثات الصوتية التى يغلب عليها اللسان ، أو بعبارة أخرى ليست المخارج المحددة من الحلق إلى الشفتين ، وهى التى عرفناها بالحروف ، وليست الكلمات والتعابير التى تأتلف من هذه الحروف وإنما يندرج فيها كل نشاط إنسانى يُجسّم المعرفة والخبرة والشعور ، وموقف الإنسان منفرداً ومجتمعاً من الكون والحياة والناس ، وهى لذلك تنتظم الإيقاع والحركة ، وانتخاب اللون والضوء . وصياغة المادة انتظامها للمخارج والكلمات والعبارات .. ولكَمْ ألححنا على أن الدارس يستطيع أن يفترض « لغة أمّ » تجمع كل هذه العناصر ، كما افترض اللغويون تلك الألسنة التى استوعبت الخصائص المشتركة فى السلالات البشرية الكبرى .. يُدهش القارئ إذا قلت له إن لغة الأم التى نفترضها أقرب ما تكون إلى الرقص التوقيعى التعبيرى الذى يأتلف من مواقف الأفراد ، وحركات أجسامهم الموقّعة ، وأصواتهم التى تساير المواقف والحركات ! .. وهذا الافتراض يجعل الفنون لغة تنتظم الموسيقى والشعر والتمثيل وتشكيل المادة ، ويساعد على فهم اتصال هذه الفنون بعضها ببعض ، وانفصالها بعضها عن بعض ، واندماجها قبل ذلك فى الشعائر البدائية الأولى ، وارتباط المعرفة بالشعور عند الإنسان القديم .

والوجدان الجماعى يُلتمس إذن فى تلك اللغة الفنية ، كما يُلتمس الوجدان الفردى . والفنون — وإن تجاوزت وظيفتها الجمالية فى العصور القديمة — تُعَدُّ وثائق نفسية واجتماعية من الطراز الأول . ولا يمكن أن يستغنى عنها المتخصصون حتى فى علم الإنسان القديم ، وهى أدل من بقايا المبانى ، ومخلفات الناس ، ومدرجات الأنهار والكهوف ، لأنها تتصل بعقل الإنسان وقلبه مباشرة ، وإن كانت الأصوات والحركات قدذهبت بذهاب أصحابها فى الغابرين ..فان حكايتها فى المادة المصوغة أو المحفورة أو المنقوشة يشير إليها ويمثل الأصداء المرجّعة فى دلالاتها ... ومهما يكن من شىء فإن أخلاد الناس وقانون الاسترجاع فى الحياة جعل تلك الظواهر تبدو فى الحياة الإنسانية حيناً بعد حين ، كما أن الجماعات البشرية لم تسر فى مدارج التطور بخطى متساوية أو متساوقة ، فهناك الجماعات الموزاعة على الأرض لاتزال تحكى فى أنماطها وكيانها وعاداتها وعلاقاتها ما كانت عليه بعض الجماعات فى العصور المتوغلة فى القدم .

* * *

ونحن إذا أردنا أن نتعرف على وجدان أمتنا العربية الذى نحسّه اليوم قويًّا واضحاً ، وندرك كيف كان ، وما هى درجة نبضه واستيعابه لآحاده وعناصره ، وامتداده فى الزمان وفى المكان ، فعلينا أن نطرح جانباً ما يقال من أن تاريخ هذه الأمة يقف عند «الجاهلية» المصطلح عليها وهى التى تسبق البعثة المحمدية بما يقرب من مائة وخمسين سنة .. لأن تاريخ العرب أقدم جداً من هذه الجاهلية . ولقد فطن الأقدمون أنفسهم إلى هذه الحقيقة ، وعرفوا هذا الطور الذى سبق الإسلام مباشرة بالجاهلية الثانية ، وقالوا بوجود جاهلية أولى قبل ذلك ، وإن اختلفوا فى تحديد نهايتها

اختلافهم فى تحديد بداية العصر الجاهلى المعروف . والأمر عندنا أيسر وأوضح إذا نحن عدنا إلى مادة « جهل » فإنها لا تقابل المعرفة والعلم فحسب ، وإنما تدل كذلك على طور من الحياة أقسى وأكثر جفاء مما جاء بعده .

ولا يزال عامتنا يطلقون لفظ الجهّال على الفتيان لما يبلغوا الرشد ، أو تأخذهم سورة الشباب فتتجاوز بهم ما ينبغى من سلوك متعقل رصين ، فإن أضفنا إلى هذا كله أن نظرتنا الجغرافية إلى العالم العربى القديم يجب أن تتسع لتشمل جماعات العرب الذين انتشروا فى أرض الجزيرة وبلاد الشام ووادى النيل وشمال إفريقية قبل فتوح الإسلام ، أدركنا أن مدنيات العصر القديم فى اليمن وبلاد النهرين ووادى النيل يجب أن تضاف إلى التاريخ العربى ، واتسع بذلك أفقنا ، وصحت أحكامنا ، وأبعدنا تلك الأوهام التى قال بها باحثون غربيون إبّان المد الاستعمارى فى القرن الماضى عن عمد ، وبدت للعيان العلاقات الحقيقية ، والظواهر المشتركة فى معرفة العرب وخبراتهم ومشاعرهم .

وما أحوج الأدب العربى على اختلاف لهجاته إلى تفسير اجتماعى يربطه بالإطار الجماعى الذى صدر عنه ، ويجعله وثيقة نفسية للجماعة كما هو عند النقاد والمؤرخين .. وثيقة فردية للأدباء ومن اتصلوا بهم ، وللمناسبات التى فجرت ملكاتهم . ولو أننا أخذنا على سبيل المثال تلك المعارضات الشعرية التى عرفت فى تاريخ الأدب العربى بالنقائض ، والتى ظهرت فى الجاهلية الثانية ، وبقيت فترة فى العصر الإسلامى لوجدنا فيها بعض الظواهر الجماعية . فإن وجدان الفرد لم يكن يبدو لغلبة وجدان الجماعة عليه ، وهذا يدل أولاً على أن المجتمع كان قَبَليًّا ، وأن الواحد يفنى فى الجماعة فلا يُعرف بملامحه أو فضائله التى تميزه من غيره ، وإنما يُعرف بالقبيلة التى ينتسب إليها ، وأن المناقضة كانت ضرباً من ضروب الحرب ، الباردة ثانياً — كما نقول فى عصرنا الحديث — فتعلى من قيمة القبيلة التى يمثلها الشاعر ، وتنتقص من قيمة القبيلة الأخرى التى يمثلها غريمه . وهذه المباراة فى نظم الشعر على وزن واحد وقافية واحدة بين المتناظرين تشير إلى أن للشعر وظيفة جماعية كبيرة وهى الوظيفة التى بوّأت الشاعر مكانه من جماعته .

وليس من المعقول أن يكون هذا الفن قد ظهر إلى الوجود فجاءة على هذا النسق ، وبهذه التقاليد المحكمة ، وليس من المعقول كذلك أن تكون قصائد الشعر هى كل شىء فى هذه الحرب الباردة . ولو أن الدارس الأدبى اصطنع شيئاً من الملاحظة الاجتماعية لفطن إلى أن هذه النقائض كانت — فيما نرجح — تنتظم الحركة والإيقاع . وإذا كانت الأوصاف المبعثرة فى رواية الشعر لا تحكى كل ما كان ، فإن تأصّل النقائض فى المجتمع العربى الجاهلى وما بعده على هذا النحو المعقّد يثبت فى ذاته أن هناك أطواراً أخرى قد سبقت .

ولعل المباريات التى كانت تشيع فى البلاد العربية كلها ، وفى صعيد مصر وريفها ، ومنها « البرجاس » ترجح ما نذهب إليه من أن هذه النقائض كانت كرقصات الحرب عند الإنسان البدائى حكاية للمعركة وشحذاً لهمة الغزو فى هذه المعارك ، وتقوية للآصرة التى تربطه بجماعته .

ومن العجيب أن الملحمة الشعبية التى عرفها العالم العربى بأسره ، ولا يزال يعرفها إلى اليوم ، تورد الشعر بين الفارسين المتخاصمين على طريقة النقائض فى التوحيد بين الوزن والقافية عند كليهما ، وفى مدح الفريق الذى ينتمى الفارس إليه ، وهجاء الفريق الآخر ، والمبارزة المصورة فى هذه الملاحم ، كما جسمها خيال الشعب ، هى بعينها البرجاس الذى كان يراه !

وهذه النقائض طوْران مختلفان يمكن أن يميز أحدهما من الآخر على أساس الوظيفة ، لا على أساس القالب الشعرى أو التقاليد الفنية ، وهذه الوظيفة لا تلاحظ فى الفرد الذى يصدر الشعر عنه تعبيراً عن جماعته ، وإنما تلاحظ فى الناس الذين يتذوقون هذا الشعر ، ولم يكن التذوق مقصوراً على مجرد الرواية أو الاستماع أو القراءة ولكنه كان يتجاوز ذلك إلى المشاهدة ، وهى عنصر أصيل من عناصر المناقضة يجعلها تحتفل بجانب التأثير فى الناس ، ولا يقصد به إلى انفعال معين فى الآحاد ، وإنما يقصد به إلى انفعال مشترك يجمع هؤلاء الآحاد فى شعور واحد بالحماس لفريق ، والسخط على آخر . ولو اهتمت الكتب القديمة بوصف هؤلاء المستمعين ، لاتضحت هذه الظاهرة ، ولم تكن خفية فى العصر الجاهلى بطبيعة الحال . ومع ذلك فنحن نجد الجاهليين الذين كانت القَبَلية عماد حياتهم الاجتماعية يحدّدون أماكن بعينها يمكن أن تجتمع القبائل فيها ، ومواسم بذاتها تخفُّ القبائل إليها ، وجعلت المواسم والأماكن أمناً لا يحلُّ فيه القتل والقتال ، ومعنى هذا أن ثمّة « وجداناً قبائليًّا » أخذ مكانه بين وجدان القبيلة الواحدة ، وأن ثمة نزوعاً قومياً كان قد برز إلى الحياة ، ولم يكن الوجدان القومى ضعيفاً واهناً ، ولكنه كان على شىء من القوة ، فقد يختلف العرب بينهم وبين أنفسهم ، ولكنهم كانوا يؤثرون المفاوضة والتحكيم ، وتشتجر بينهم الأيام المتلاحقة ولكنهم يجتمعون على العدو الواحد الذى يهدد مصلحة الجميع .

ومع ذلك فقد اختلفت وظيفة النقائض بعد العصر الجاهلى ، فنحن نراها فى العصر الأموى تحافظ على صورتها وتقاليدها ، وتقوم على الاستماع الجمعى ، ولكن التأثير اختلف ، فلم تكن كرقصة الحرب عند الإنسان البدائى حكاية للمعركة ورفعاً للروح المعنوى ، بل كانت أقرب إلى التسلية والترفيه والتنفيس عن مشاعر مكبوتة يُخشى أن تتدخل فى صميم الحياة الجادة . وظل مدح الرهط الذى ينتسب الشاعر إليه على حاله وإن خفت حدّته بعض الشىء ، وبُولغ فى الرسم الكاريكاتورى لغريمه وللجماعة التى ينتسب إليها ، ومعنى ذلك أن النقيضة لم تعد توْجج الشعور الجمعى ، بل أصبح يكتفى بها عن المعارك الحقيقية ، ومعنى ذلك أيضاً ، أن الوجدان القومى بدأ يتغلب على الوجدان القبلى ، وإن لم يمحه تماماً ، ونحن نعلم أن القبيلة تحركت إلى القوم ، واتسعت دائرتها فى العصر الأموى ، وأن تاريخ هذا العصر بأسره لا يمكن أن يُفسَّر إلا على هذا الأساس . فالدولة الأموية نفسها إنما قامت على عصبية ، بيد أنها لم تكن عصبية القبيلة الصغيرة المحدودة ، بل قبيلة القوم تندرج فيهم قبائل مختلفة وإن اتحدت فى أصل واحد . فمعاوية بن أبى سفيان أصهر إلى اليمنية ، ومنذ ذلك ، ونحن نرى الأحداث تتوازن وتتلاحق وتهتز طبقاً للصراع بين اليمنية من ناحية ، والقيسية من ناحية أخرى وهاتان العصبيتان أوسع دائرة من العصبيات القبلية . ولقد ظل هذا الصراع ردحاً من الزمن بعد العصر الأموى فى هذه البقعة أو تلك من العالم العربى ... ومع هذا كله فقد كان هناك وجدان قومى عام تندرج فيه هاتان العصبيتان عند متابعة الفتوح ، وعند الارتطام بالروم ومن إليهم ، وهو يبدو فى الغزوات التى كانت بين العرب وغيرهم من الأقوام ويقوى فى الثغور التى كانت على أطراف العالم العربى. ونحن نسمع نبضات هذا الوجدان القومى العام فى قصائد الشعراء الذين تغنوا بتلك الأيام ، وما أكثر هذه النبضات فى الأدب العربى ولم تكن المدائح كلها لمجرد طلب الجائزة والنوال ، بل كان فيها ما يسجل نصراً ، وما يثبت مجداً ، وما يضيف إلى تراث العرب مفخرة .

ولا يستطيع باحث أن يتجاهل هذا الوجدان القومى العربى حتى فى العصر الجاهلى ، ولعل حلف

الفضول المشهور يصلح لأن يكون دستوراً لهذا الوجدان ، فلقد اجتمع العرب قبيل البعثة النبوية ، وكان الرسول صلوات الله عليه لا يزال فى بواكير صباه ، وكان ينبل على أعمامه فى تلك الحرب التى انتهت بذلك الحلف ، إذ اتفقت فيه الكلمة على أن ينفر الجميع عند كل ظلم يقع على طرف واحد من الأطراف ، وأن يظلوا معه على من ضامه حتى يردّوا الضيم عنه . وما أحوجنا فى هذه الأيام إلى أن نستعيد ذلك الدستور غير المكتوب ، أصّله وجدان الجماعة ، وألزم به كل فرد على اتباعه ، فلما جاء الإسلام للناس كافة ونسخ عصبيات الجاهلية وحقودها وثاراتها رأينا الأمة العربية تصنع المعجزة فى فترة قصيرة من فترات التاريخ ، وتمثل طاغوت الأكاسرة والأباطرة ، وتنشر كلمة الحق بين ربوع العالمين ، وتزيل الحواجز الجغرافية فى الوطن العربى المتسع ...

وربما كانت « أيام العرب » وما سُجّل فيها ، وذاع عنها ، هى الوثيقة المباشرة التى تحكى الوجدان القومى العربى فى تطوره ، وفى درجة قوته وفى العناصر التى يتألف منها ، والمناسبات التى تثيره . ولفظ الأيام لا يدل على الوحدة الزمنية بقدر ما يدل على الواقعة تستغرق فترة من الزمن ، وهو اصطلاح معروف فى اللغات السامية بهذا المعنى أيضاً ، وقد تستغرق الواقعة الواحدة أياماً بل شهوراً ، فتُعْرف بلفظ « يوم » وهذه الأيام أو الوقائع كما جمعها الرواة ، تصور ضربين من العلاقات : الأول ، وهو ما نستطيع أن نسميه بالوقائع الداخلية لأنها كانت تشتجر بين الوحدات الاجتماعية المندرجة فى قبيلة كبيرة متسعة . والثانى وهو ما يمكن أن نسميه بالوقائع الخارجية التى كانت تقوم بين قبيلتين كبيرتين متسعتين ، وتنتظم تلك الوحدات التى كانت متخاصمة فالتقت كلها على خصم مشترك . ويستطيع الباحث فى يسر أن يصنف هذه الوقائع على هذين الضربين ، ويستدل بذلك على أن وجداناً أوسع من وجدان القبيلة ، كان موجوداً وقوياً وفعّالاً .

ومن الخطأ البيّن أن ننظر فى مقطعات الشعر والروايات المصاحبة لها دون أن نلاحظ تلك الحقيقة فنحكم على حياة العرب بأنها وقائع متتابعة بين عصبيات صغيرة فحسب ، لأن الوجدان القومى الذى يجسم القبيلة الكبيرة المتسعة من ناحية ، وينبض بموقف العرب جميعاً من ناحية أخرى كان موجوداً ، وحياة العرب كانت تسير فى دائرة عظمى تجمع أقوامهم ، وفى داخلها دوائر أصغر تنتظم القبائل الكبرى ، ثم دوائر أصغر أيضاً تأتلف العصبيات الصغيرة . ونحن نذكر أن أيام العرب لم تكن جاهلية فقط ، وإنما امتدت فى الإسلام ردحاً من الزمن ، والناظر فى أطوارها لن يجد مشقة فى زوال الدوائر الأخرى شيئاً فشيئاً ، أو لعل الأصح أن نقول ضَعْف هذه الدوائر الصغرى وعدم وضوح حدودها ، واستيعاب عناصرها فيما هو أكبر منها أى فى القوم ، وليس من غرضنا أن نتتبع كيان الجماعات فى تلك الأيام ، وقصارانا أن نلاحظ أن وجود الرياسة فى قبيلة صغيرة يجعل القوم يُنسبون إلى هذه القبيلة أحياناً ، وهو ما يوقع بعض الباحثين فى الخطأ ، فيتصورون أن القبيلة اتسعت ، ولم يدُر فى خلدهم أنها اندمجت فى غيرها ، أو اندمج فيها غيرها ، والتحم وجدانها بوجدان أكبر . وقد لاحظ بعض المستشرقين أن الصورة الأدبية لأيام العرب ليست كالملاحم المصطلح عليها فى الغرب تقوم بالشعر وحده ، وإنما تقوم بالنثر أيضاً ، ولعل النثر أوضح وأدل وأشمل ، وبنوا على هذه الملاحظة حكماً ناقصاً بأن الوجدان العربى لم يكن قوياً أو شاملا ، أو موصول الحياة ، فلم تصدر الملحمة عنه ، وهو قول أثبتنا بالبرهان فى غير هذا المقام زيفه وبطلانه .

* * *

ولكم تساءل بعض النقاد عن السبب الذى جعل أبا الطيب المتنبى بالذات يمثل هذه المكانة الفريدة بين فحول الشعراء على اختلاف عصورهم وبيئاتهم ، ونحن إنما نذكر أبا الطيب على سبيل الاستشهاد فحسب ، فالواقع أن نزعته العربية وحدها هى التى بوأته هذه المكانة العظيمة فى زمن غلب فيه بعض الأعاجم على الوطن العربى ، والتحم فيه الروم بالعرب على الثغور ، ولذلك رأينا الوجدان القومى ينبض فى قصائد أبى الطيب فى كثير من الأحيان ، ولم يكن استعلاؤه لمجرد عقدة نفسية جاءته من نسبه المغمور ، بل كانت كذلك اعتزازاً بعروبته ومفاخرة بفضائل هذه العروبة ، وتأكيداً لمضاء عزمها أو جدارتها على الغلب ، ومن ثم حظى المتنبى بما لم يحظ به غيره ، فاحتفل العرب بسيرته وشخصيته وشعره ، ولم يكتفوا بالتسجيل أو الدرس ، بل تجاوزوا ذلك إلى المحاكاة ، واتخذوا من قصائده نماذج تحتذى ، وجعلوا أبياته شواهد على اللغة وعلى النحو وعلى البلاغة ، وحفظوا حِكَمَه وأمثاله كما لم يحفظوا شيئاً آخر لغيره من الشعراء ، وتحول أبو الطيب المتنبى من شاعر مُجيد إلى مثال على الوجدان القومى العربى فى عصره وبعد وفاته إلى يومنا . وهذه الحقيقة تبرهن وحدها على أن الوجدان العربى اتخذ شكله الكامل فى تلك الفترة وما تلاها لسببين واضحين ... أولهما : غلبة الأعاجم على العرب فى موطنهم الكبير ، والثانى : إحساس الأمة العربية بالخطر المشترك عند الثغور من الروم .

وكان من الطبيعى أن يعتصم الشعب العربى بوجدانه الأصيل عند ذلك المد الاستعمارى المعروف فى التاريخ بالحروب الصليبية ، وكان من الطبيعى أيضاً أن يتحول عن الشعر الفردى ، وأن تغلب أغراض الحماسة تلك الأنغام الغنائية تحكى عاطفة خاصة بصاحبها ، وأن يتحول هذا الوجدان عن الرياسات غير العربية ، وأن يُشيد بالقيادة العربية الأصيلة ، ومن هنا برز سيف الدولة فى تاريخ العرب ، اتصلت سيرته بالقادة العظام ، وظهر أبو نواس بمغامراته ورومياته ، وأضاءت تلك الحقبة التى عاشها أبو الطيب مع سيف الدولة فى حلب نفسه وشعره . وكانت أدل عليه من أى حقبة أخرى .

لقد كان الشعب العربى يعيش فى عصر ملحمى من تلك الفترة بكل ما تحمل هذه العبارة من معنى . وكان من الضرورى أن تُحفر وقائعها فى ذاكرته ، وأن ينهض بها وجدانه الجماعى ، وأن يلتمس من أحداثه الماضية والحاضرة وقتذاك مايجسمها ويضيفها إلى تراثه المجيد بوظيفته الايجابية فى المحافظة على أصالة الجماعة ومقوماتها بين غيرها من الجماعات .

وكانت الفروسية العربية بتقاليدها الراسخة وفلسفتها المستترة هى المثال الذى يصبو إليه الوجدان القومى العربى ، ولقد كان المجاهدون على الثغور من الفرسان .. ولذلك احتفل هذا الوجدان بنماذج الفروسية فى عصر نقاء الجنس العربى كما يتمثله . ومن المعروف أن التراث الحى لكل أمة لا يحكى جميع وقائعها ومعارفها، ولكنه ينتخب مايقوم بوظيفته الفعالة فى الجماعة وهو يعتمد على الانتخاب من الأحداث والتجارب والأشخاص فيسقط ما ضاعت وظيفته ، ويضيف ما يرى أنه مفيد لحياة الجماعة بأسرها ، ومن ثم استعرضت ذاكرة الأمة العربية الفرسان الذين حفروا أسماءهم وفعالهم فى ذاكرة الشعب ، وانتخبت منهم ما يلائم موقفه من الصليبيين الذين يهددون كيانه من ناحية ، ومن الأعاجم الذين غلبوا على مقدراته من ناحية أخرى .

وليس من العسير على المؤرخ أن يلاحظ أن الوجدان القومى العربى ظل يردد مآثر آحاد من الفرسان ردحاً طويلا من الزمن ، لا لأنهم كل من عرف من الشجعان والقادة ، بل لأنهم أصلح من غيرهم لتجسيم موقفه ، والمحافظة على مقوماته وتقوية الأصرة

بين آحاده وعناصره ، ورفع الروح المعنوى لمواجهة العدو فى الخارج ، والخطر المستشرى فى الداخل . وهذا هو السبب فى أن المجتمع العربى بأسره تغنى بسير المهلهل وعنترة بن شداد وسيف بن ذى يزن وأبى زيد الهلالى ورفاقه . وكان واضحاً منذ اللحظة الأولى أن الباعث له على ذلك لم يكن عصبية قبلية محدودة ، أو قومية يمنية أو قيسية ، وإنما كان كمال الإحساس بالقومية العربية كما نتخيلها نحن الآن تماماً . ومهما اختلفت صور الوقائع فى هذه الأزمنة والأقاليم فى الوطن العربى الكبير ، فإن ذلك الخلاف كان فى التفاصيل الصغيرة ولم يكن فى الكيان العام ، أو العمود الفقرى الذى يربط الوقائع والأيام فى سياق معين .

ولم يكن عجيباً أن تظهر هذه الملاحم الشعبية التى تصور سير آحاد من الفرسان الجاهليين والإسلاميين فى اللهجات التى تسمى بالعامية ، فإن ذلك لم يكن عن انحراف فى سير الوجدان القومى جعله يؤثر اللهجة المحلية على الفصيح الجامع لكل الأقاليم ، ولكنه كان لأن الشعر الفصيح فى تلك الفترة هو الذى انحرف عن الوجدان القومى فتشبث بالصنعة المتكلفة والزخرف الذى لا دلالة له ، وجمد على قوالب ثابتة وآثر التقليد غير الذكى للقدماء ، وقام على استرضاء الحكام من غير العرب الذين لم يكن عندهم من الحس اللغوى أو الأدبى ما يجعلهم يميزون أو يفقهون هذا الشعر حتى إذا كانت بوادر العصر المملوكى رأينا الوجدان العربى يعتصم بهذه السير الشعبية العربية الخالصة ، وظل كذلك طوال العصر العثمانى ثم بدأ رويداً رويداً يلتمس نفسه بداية عصر النهضة فى الأدب الفصيح ومن الواضح أن هذه السير كانت تقوم بوظيفتين تبدوان متناقضتين

أولاهما : وظيفة الدفاع عن الحمى المشترك ، أو كما نقول نحن : وظيفة الدفاع عن الاستقلال .

والثانية : وظيفة ديمقراطية تكبر من شأن الفرد أيًّا كان .. وتشيع المساواة بين الآحاد وتقيم العلاقات على أساس من الانصاف والعدل فى منع الظلم ، وتيسير الرزق ، واحترام كل فرد لغيره من بنى قومه .

ولقد ألححت قبل ذلك على أن ظهور المنشد المحترف فى ذاته يدل على قوة الوجدان العربى ، فإن تنقله بين المدن والقرى والربوع يثبت أن هذه السير قد أصبحت زاداً مشتركاً لجميع عناصر الأمة ، وأن الأفراد والعشائر يلتقى وجدانهم بوجدان أمتهم ، وأنهم يصبون إلى تلك المثل التى يجسمها الفرسان ، ويحتاجون إلى تأكيد الفضائل التى كانت من خلائق هؤلاء الفرسان ، ويفتقرون إلى إذكاء غرائز الدفاع عن النفس والقتال فى سبيل الجماعة الى النجدة والعفة والوفاء والكرم ، وما الى هذا كله من شمائل الفروسية العربية المعروفة .

وإذا كانت تلك الملاحم الشعبية تشبه فى مقطوعاتها الشعرية النقائض التى عرضنا لها فى صدر هذا البحث ، فإن هذه المشابهة إنما تقوم على وظيفتها فى الطور الأول .. أى عندما كانت النقائض شبيهة برقص الحرب عند الإنسان البدائى فى إذكاء الهمة ، ورفع الروح المعنوى والتدرب على القتال ، وحكاية المعركة ، ولم تتحول إلى الضرب الثانى إلا بعد أن هدأت سورة الوجدان العربى بقرون .. أى أواخر العصر العثمانى ، ثم استعادت وظيفتها الأولى عند الارتطام بالاستعمار الأوروبى فى القرن الماضى . ومن ثم ظلت هذه السير حية فعالة فى المجتمع العربى من المحيط إلى الخليج تجمع بين ما يتصور أنه تناقض فى الوظيفة وهو المحافظة على استقلال الوطن من ناحية ، وإشاعة الروح الديمقراطى بين الأفراد من ناحية أخرى .

ومما يثبت وفاء هذه السير بأغراض الوجدان القومى ملاحظات ثلاث . الأولى : أن مقطعات الشعر فيها التى تشبه النقائض فى الغالب ، تنسب دائماً إلى واحد من الفرسان تدل عليه ، وتحكى موقفه من الجماعة ومن خصمه ، وهى ظاهرة فنية تقرب الملحمة من

التمثيل فى تأكيد الدخول والخروج من المشهد ، وإن كانت فى ذلك تلائم بين السياق وبين اعتماد المستمعين على الكلام المجهور وحده لا على الصورة المشخصة . وليست نسبته إلى قبيلة إيضاحاً لعصبية محدودة ، بل تأكيداً للفريق الذى ينتمى إليه . وأهم من هذا كله أن يسبق ذكر اسمه لفظ « الفتى » ولم يكن المقصود منه اصطلاحاً صوفيًّا وإنما كان المقصود هو الفتوة العربية كما عرفها الوجدان القومى منذ العصر الجاهلى . والملاحظة الثانية أن المنشد المحترف يبدأ سمره كل ليلة بالصلاة على النبى ، ويستهل حديث كل فارس بالصلاة على النبى أيضاً . وتُذكر صفة تؤكد العروبة دائماً فيقول « نبى عربى » أو « سيد ولد عدنان » . ومعنى هذا أن الوجدان القومى العربى يلتمس المثل الأعلى للإنسان وهو الذى اصطُفى من أمة العرب . أما الملاحظة الثالثة فهى أن المنشد المحترف يشفع ذلك بإرسال الدمع الهتون ، فما من بطل إلا ويبكى بعد الصلاة على النبى . وهو ما يجسم موقف الوجدان العربى فى تلك الفترة، يلتمس المدد الروحى على ملاقاة العدو الخارجى والدخيل الأجنبى ، كما يطلب الشفاعة يوم القيامة سواء بسواء . وهذه الملاحظة الأخيرة تُشير أيضاً إلى شيوع المدائح النبوية فى الأدب الشعبى وقتذاك ، واتصال المنشد المحترف بالمداح ، أو تطوره عنه ، أوجمعه بين الصناعتين . ولم يكن من قبيل الصدفة أن تذيع فى العالم العربى بردة البوصيرى فى عصر المماليك وما بعده إلى يومنا حتى تأخذ مكانها إلى جانب عيون الشعر العربى الفصيح ، وأن تحتفل بها الأمة هذا الاحتفال ، وأن يجعلها الشعراء هى الأخرى نموذجاً يُحتذى ، وأن تعارض وتربع وتخمس وتثمن ، وأن تُشرح وتُردد وتحفظ !

وكان آباؤنا يستمعون إلى هذه السير الشعبية وما يماثلها ، لا على أنها مجرد سمر ولكن على أنها قطعة عزيزة من تاريخهم . وأذكر أن أبى يرحمه الله كان يحفظ تغريبة بنى هلال ، كما يحفظ روائع من الشــعر الفصيح ، وكنت ألاحظ أن ذاكرته تنتخب من التراث الأدبى ما يلائم الوجدان العربى ، وهو وإن كان يتغنى بمقطعات فى الغزل ، لرقتها أو لما تجسّم من مثل العفة ، فإنه كان أكثر احتفالا بما يحكى العروبة والأمجاد العربية فى الفصيح والعامى معاً . ولما جاءت النهضة الأخيرة رأينا أعلام الشعراء يعتصمون أيضاً بالوجدان القومى ، ولم يكن تقليدهم للسابقين عبثاً ، بل كان شعوراً قويًّا بإعادة المجد القديم من ناحية ، وتجسيم الوجدان العربى من ناحية ثانية ، وتقويم اللسان الذى كانت تغلبه العُجْمة من ناحية ثالثة ، كما أن هؤلاء الشعراء انتخبوا شخصيات عربية وجعلوها موضوع قصائدهم ، وعارضوا أسلافهم فى الاحتفال ببعض الأيام المجيدة فى تاريخ العرب ، ومنهم من حاول أن ينظم ملحمة عربية أو الياذة إسلامية ، ومن أعاد صياغة السير الشعبية فى شعر تمثيلى ، ومن الناثرين من تخير هذه السير لتكون قصصاً فصيحاً تقرؤه الأجيال المتعلمة بعد أن كانت تنحدر إلى الدهماء ، وتنحسر موجتها إلى سفح الكيان الاجتماعى ، وبعد أن كان المنشد المحترف يترك مكانه للمثل على المسرح أو الشاشة أو فى إطار الصوت المنبعث من الراديو .

ومهما يكن من شىء فقد بدا هذا الوجدان القومى كأقوى ما يكون جامعاً لأشتاته وعناصره وفضائله فى هذه الفترة المجيدة من تاريخنا ، وكما كنا نعيش أيام الحروب الصليبية فى عصر ملحمى ، فنحن فى هذه الأيام نُحس وجودنا الجامع لآحادنا وطبقاتنا ، ونعيش أيضاً فترة ملحمية ، وكل الفارق أننا كنا وقتذاك نعتصم بالحلم ، وننتخب من الماضى ، وننشد المنقذ ، أما الآن فنحن نعيش أحلامنا ، ونضيف إلى حلقات تراثنا حلقة مشرقة جديدة زاخرة بالبطولة ، ونرى المنقذ رأى العيان نستمع إلى صوته ، ويلتقى وجداننا بوجدانه . ونخطو معه من نصر إلى نصر ... فأين الشاعر الذى يُبدع ملحمتنا الجديدة بوظيفتها فى التحرر القومى والعدالة الاجتماعية ... إنه الشعب يرتفع الحاجز عنده بين القول والعمل ... بين المثال والواقع ... بين الحلم والحقيقة ... بين الإبداع والتذوق .

تبعات الفلاسفة فى العهد الذرى

بقلم الأستاذ على أدهم

بعض الأفكار السائدة ليس لها سند قوىّ من الحقيقة ، وربما كان من هذه الأفكار القول بأن الفلسفة موضوع جافّ غير عملى لايصلح إلا للدراسة وإلقاء المحاضرات فى حجرات الجامعات ، لأنها لا تجد شيئاً آخر خيراً من الانغماس فى التأمل غير المجدى ، والتفكير العقيم .

وأصحاب هذا الرأى يرون أن الفلسفة ليس لها تأثير فى معالجة مشكلات الحياة العملية التى تعرض للإنسان فى كل خطوة من خطوات حياته ، وأن الفلاسفة لا يتناولون سوى التجريدات التى لا تصلح إلا لإشاعة الضباب فى التفكير وإحداث البلبلة التى تعوق مضاء الرجل العملى ، وتسلط على عزيمته الشك والتردد والحيرة .

وفى اعتقادى أن هذا التصور للتفكير الفلسفى ، وعمل الفلاسفة قائم على جهل بمعرفة حقيقة الفلسفة . وتأثير الفلاسفة فى تطور التفكير السياسى والتفكير الاجتماعى . وقد تقصر الفلسفة فى معالجة بعض مشكلات الحياة العملية ، ولكن إمعانها فى النظر إلى طبيعة الأشياء وإصرارها على مواجهة الحقائق ، واعتمادها على المنطق المتماسك مما يمهد لمعرفة الحلول الصحيحة لكثير من المشكلات .. وقد لا يكون فى طبيعة تكوين الفيلسوف ما يؤهله لقيادة السفينة فى البحر الملتجّ الملتطم القوارب ، وإرشاد الجيل الحائر ، ولكنه من غير شك يستطيع أن يقدم لنا مساعدات قيمة فى متاعبنا النفسية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

وقد أوضح تاريخ الحربين الكبيرتين السالفتين تلك الحقيقة الرهيبة ، وهى أن التوسع فى تطبيق العلم ، وتزايد التقدم الصناعى قد جعلا وقوع الحرب مما ينذر الإنسانية بالخطر الماحق والإبادة التامة . وبعد نجاح الإنسان فى اختراع القنبلة الذرية صار من الصعب أن نتصور أجهزة أخرى أقدر على التحطيم والتدمير الواسعى النطاق البعيدى الأثر .

وقد خطر ببال بعض الناس ذلك الأمل الذى داعب ألفرد نوبل ، فقد قدّر فى بادئ الأمر بعد اختراعه عمل الديناميت ، أن هذا الاختراع سيوسع مدى الحرب ويزيد فى فداحتها وخطورتها ؛ ولكنه حاول بعد ذلك أن كشفه سيجعل الحرب على مدى واسع من المستحيلات . ومن سوء الحظ أنه نبوءته لم تتحقق ، وظلت الحرب كما كانت من قبل أسلوباً معترفاً به فى تسوية المشكلات ، وتفريج الأزمات .

ومنذ أُلقيتْ قنبلة هورشيما فى أغسطس سنة ١٩٤٥ عرف العالم أنه لم يظهر من قبل سلاح يعادل هذا السلاح الجديد فى قوة فتكه . وقد اخترعت بعد ذلك آلات ذرية ومعدات بكترولوجية وما إلى ذلك من وسائل التدمير والهلاك التى لا تقضى على حضارة الشرق والغرب فحسب ، بل التى قد تقضى على الحياة البشرية قاطبة .. وبلفظ آخر أصبح فى قدرة الإنسان لأول مرة فى التاريخ أن يبيد جنسه ، وهو موقف غير مسبوق فى تجارب البشرية . وقد استلزمت خطورة هذا الموقف أن يتقدم أحد أساتذة الفلسفة ،

وهو الأستاذ بول آرثر شلب ، إلى إخوانه الفلاسفة محاولاً توجيه التفاتهم إلى الواجبات الجديدة التى يلقيها على كواهلهم الموقف الجديد ... وهو لا يطلب من الفلاسفة أن يلوّحوا للعالم بالمثل العليا والمدن الفاضلة كما صنع قديماً أفلاطون فى جمهوريته والقديس أوغسطين فى كتابه « مدينة الله » ، والسير توماس مور فى كتابه « طوبيا » ، فهو يرى أن أمثال هذه الكتب ضررها أكثر من نفعها ، والحالة التى تصورها أفلاطون فى جمهوريته اقتربت من تصور « الدولة الكلية » ، ونظم الحكم الفاشية والنازية .

فما الذى يطلبه إذن هذا الأستاذ المفكر ؟ إنه يقول إن ضغط الحوادث وحرج الموقف لا يتركان متسعاً من الوقت للاسترسال فى الأحلام عن المدن الفاضلة أو رسم صورة للمستقبل المثالى ، وما يريده لا يمكن تحقيقه جميعه خلال حياة هذا الجيل ، ولكن إذا لم ينجز شئ منه فى الوقت المناسب فإن معنى ذلك أن الفلاسفة قد قصروا فى القيام بواجبهم ، وأن حياة البشر ستزداد تعرضاً للخطر ، وبلفظ آخر ن الفلاسفة إذا استطاعوا بتفكيرهم العلمى الناقد البنائى أن يؤثروا باعتبارهم قادة الفكر فإن هناك أملا فى إمكان منع الإنسانية وهى فى حالة الجنون الذى تعانيه من الاندفاع إلى حافة الهاوية .

وعلى الفلاسفة فى هذا الموقف المحزن القيام بواجبات ثلاثة : الواجب الأول هو مساعدة البشر على العودة إلى الاعتماد على العقل ، واستعمال التفكير المنطقى فى كل ناحية من نواحى الحياة والفكر ولا سيما فى النواحى التى تعودت الإنسانية فيها الاسترسال مع العاطفة ومتابعة الأهواء والنوازع ، سواء فى السياسة أو الاقتصاد أو الاجتماع ؛ ومن هذا القبيل المغالاة فى حب التسلط وبسط النفوذ والإسراف فى التعصب الذى يعمى عن الحقائق ويصدر عن التفكير السليم .

والواجب الثانى الذى يقع على عاتق الفيلسوف هو أن يعين البشر فى كل مكان على أن يعرفوا تلك الحقيقة الأساسية ، وهى وحدة النوع الإنسانى الأساسية ، ويضاف إلى ذلك واجب ثالث ، وهذا الواجب هو مساعدة البشر على أن يقدروا الكرامة البشرية .. كرامة كل إنسان كائناً من كان فوق هذه الأرض .

وإذا وفّق الفلاسفة فى القيام بهذه الواجبات الثلاثة فإنهم بذلك سيقدمون أقصى ما فى وسعهم عمله باعتبارهم مفكرين فى الاستجابة لمطالب العصر الضرورية العاجلة . ثم أخذ بعد ذلك الأستاذ شلب يتحدث فى شئ من التفصيل والإسهاب عن كل واجب من هذه الواجبات الثلاثة ، ولنبدأ النظر فى حديثه عن الواجب الأول وهو العودة إلى العقل .

١ — العودة إلى العقل

من المسلّم به أن الفيلسوف هو المفكر الذى يستغرق فى التفكير والتأمل ، فمطالبته بالعودة إلى العقل تكاد تكون من المسائل المفروغ منها ، ولكن من سوء الحظ أن المسألة ليست فى مثل هذه الدرجة من البساطة ، فالمذاهب اللاعقلية السائدة فى العصر الحاضر ليست مقصورة على البيئات البعيدة عن الفلسفة وتاريخ الفلسفة نفسه يشمل تاريخ المذاهب الفلسفية اللاعقلية ، والاستجابة لما وراء العقل — إن لم يكن لما يناقض العقل — قد عرفت بين بعض فلاسفة القرن العشرين ، وربما كان شيوع أمثال هذه الفلسفات مما جعل عصرنا كثير التعثر فى النواحى العملية ، لأن المسائل العملية إذا أعوزها الاسترشاد بالعقل أصبحت عرضة للتخبط والضلال . وليس معنى ذلك إنكار قيمة العواطف أو أهميتها فإن الفلسفة التى لا تعرف للعواطف مكانتها تكون فلسفة بعيدة عن الواقع ضئيلة القيمة ، ولكن التسليم بقوة العواطف وقيمتها شئ ، والاستجابة لدوافعها والنزول على إرادتها شئ آخر ، ومعظم الضرر يأتى

هذا الانقياد للدوافع العاطفية ، والسفينة إذا كانت آلتها فى حالة سيئة قد تصبح عرضة للرياح العاصفة والأمواج الثائرة ، ولكن السفينة السليمة الآلة والتى ينقصها مع ذلك البوصلة والخرائط والربّان الماهر أكثر تعرضاً للغرق ، والأفراد الذين يقودهم الحب الأعمى إلى الاخفاق فى الحياة الزوجية موقفهم يشبه موقف الأمم التى يقودها التهور والطيش والانقياد للنزعات الهوجاء إلى الأزمات والكوارث والنكبات ، والإسراف فى النزعات التسلطية فى الوقت الذى أصبحت فيه وحدة النوع الإنسانى الأساسية حقيقة علمية قابلة للإثبات نوع من اللاعقلية ، والنزعة الاستعمارية فى هذا العصر اتجاه لاعقلى ، والدين نفسه إذا انقاد للعاطفة وحالف اللاعقلية يصبح خطراً .

ومرشدنا ودليلنا فى الحياة هو العقل ، وليس لنا منه بديل . ويقول الأستاذ شلب إنه خصم للنزعة المادية ، وعدو للاسراف فى الاعتماد على وجهة النظر العلمية وحدها ، ولكنه لا يرى مع ذلك نبذ النظرة العلمية فى المجالات التى يستطيع العلم أن يرسل فيها الضوء ، والتى يمكن الحصول على الحقائق العلمية فى نطاقها ، واللاعقلية لون من ألوان الغموض والإبهام جدير بنا أن نتحاشاه جهد الطاقة ، وقد وجه الفيلسوف « برجسون » نقدات شديدة للمنهج العلمى والعقل التحليلى ، ولكن «برجسون» نفسه فى النهاية يحتكم إلى عقول قرائه .. وقد يعجز العلم ويقصر الفكر عن إدراك بعض الأشياء ، ولكن حينما نعيد التفكير فى هذا الشأن ندرك أنهما يشاركان الطبيعة الانسانية نفسها فى هذا القصور ، والإنسان ليس إلهاً وإنما هو مخلوق محدود ، وليس العلم وحده ولا العقل وحده وإنما مواهب الإنسان جميعها واستعداداته وقابلياته تشاركه فى طبيعته المحدودة ، وربما كان « هيجل » على حق فى قوله : « إن الحق هو الكل » . ولكن فى هذه الحالة يحسن أن نضيف إلى قوله إن الحق ليس من نصيب الإنسان المحدود ، لأن الإنسان ولو كان هو «هيجل» نفسه لا يستطيع أن يرى ويشاهد ويجرب أو حتى يتخيل « الكل » !

ولما كان المفروض أن الفيلسوف هو الذى يستعمل العقل ويناصر قضيته .. ولما كان عصرنا حافلاً بالمذاهب الخارجة على العقل لذلك يرى الأستاذ شلب أن أول واجبات الفيلسوف فى هذا العصر أن يعود بالإنسانية إلى الاعتماد على العقل ، وبدون الرجوع إلى العقل ستعجز الإنسانية فى مواجهة الأعمال الضخمة التى تنتظرها .

وبدون الرجوع إلى العقل سيكون من العبث أن ننتظر من الأفراد أو الأمم أو الأديان أو الشعوب الاتفاق على التلاقى لبدء العمل على تصفية وجوه الخلاف وحسم أسباب الشقاق ، ومَنْ غير الفلاسفة يستطيع الإشادة بالدور الذى يلعبه العقل فى هذا السبيل ؟

ولا حاجة بنا إلى القول بأن الخلافات بين البشر تصبح محزنة باعثة على اليأس إذا تركت تحت رحمة العواطف التى تزيدها اشتعالاً وصيالاً ، وكل من مارس الأحوال البشرية يعرف سوء الأثر الذى تحدثه النزعة القومية أو النزعة العنصرية أو الحتمية الاقتصادية أو الاتجاه الدينى إذا اقترنت بها العاطفة الهوجاء وأثارت كوامنها .

ومن المسلَّم به أن العقل والتفكير المستأنى لا يثبتان فى المعركة للأهواء والعواطف والنزعات حينما تقوم الحرب بينهم ، ولكن لا نزاع كذلك فى أن العقل حينما تسنده العاطفة وتؤيده الحقائق الواقعة يستطيع أن يوجه العواطف إلى النواحى الصالحة ويجعلها بنائية بدلا من أن تكون هدامة مدمرة .

والخلاف العاطفى المتزايد بين روسيا السوفيتية وأمريكا الرأسمالية يمكن أن يعالج بطريق التفاهم بدلا من الإمعان فى توسيع شقة الخلاف إذا أدرك الطرفان أن نشوب الحرب بينهما معناه زوال حضارتيهما إذ أن

المنتظر ، بل المؤكد ، هو أن الطرفين لن يكفا عن استعمال الأسلحة الذرية إذا نشبت الحرب العالمية الثالثة ، وهما الآن يسيران على خطة تدفع بهما إلى هذه الحرب العالمية الثالثة ، والاستجابة إلى العقل فى هذا الموقف استجابة إلى المصلحة ومن ثم للعواطف نفسها .

وأكثر الخلافات بين الأمم سببها تعارض الأحكام القيمية . والعقل أهم آلات الوصول إلى الإتفاق والتفاهم ، أو على الأقل إلى إعداد الحلول للخلافات القيمية .

إن الموقف يستدعى أن يتقدم الفلاسفة بكل ما عندهم لمعالجة أوجه الخلاف بين الأمم وتمكينها من التعايش السلمى فى ظلال المحبة المتبادلة والتفاهم المشترك ، فهل يستطيع الفلاسفة فى العصر الحاضر أن يقوموا بأقل من ذلك ؟

٢ – وحدة النوع الإنسانى

الواجب الثانى الذى يلقيه الأستاذ شلب على عاتق الفلاسفة وهو وحدة النوع الإنسانى ، منبثق من الواجب الأول ، لأن من أهم مطالب العقل فى عصر التفوق العلمى احترام الحقائق العلمية والاعتراف بها .

والحقيقة العلمية التى لا سبيل إلى إنكارها فى العصر الحاضر هى أن الإنسانية واحدة ، وأن الأنواع المختلفة من الدم الإنسانى موجودة فى كل الشعوب وجميع الأمم والطبقات ، فليس هناك شىء يسمى مثلا الدم الزنجى . وقد أثبتت المعامل ما قاله القديس بولس منذ تسعة عشر قرناً « قد صنع الله من دم واحد كل أمة من الناس يسكنون على كل وجه الأرض »[(١)]. ومن سوء حظ البشر أن مروجى الأساطير العنصرية وبعض الحكام والفلاسفة واللاهوتيين ينسون فى كثير من الأوقات هذه الحقيقة العلمية الأساسية .

وحقيقة وحدة النوع الإنسانى الحيوية العلمية يلزم أن يكون لها المكان الأول فى البحوث الفلسفية والاجتماعية ، وعلى الفلاسفة والعلماء ورجال الدين وعلماء الاجتماع أن يتحدوا جميعاً فى تأكيد الصفة العلمية لهذه الحقيقة البسيطة العظيمة الأهمية البعيدة التأثير . ولو كان النوع الإنسانى قد عرف هذه الحقيقة الأساسية لما ذاعت أساطير تفوق الأمم أو تفوق الشعوب من ناحية الأصل والسلالة ، ولما وجد هتلر سنداً فى تقسيمه الإنسانية إلى النورديين الآريين من ناحية وسائر البشر من ناحية أخرى . وتقسيم الإنسانية على هذا النمط باطل من وجهة النظر العلمية فضلا عما ينطوى عليه من أخطار وبواعث لإثارة الحزازات ، وتحريك الأحقاد ، وإحداث الانقسامات فى صفوف البشر .

وليس معنى هذا أنه ليست هناك اختلافات بين أفراد البشر ، ولكن هذه الاختلافات موجودة فى كل مكان ، وليست مقصورة على أمة بعينها أو على شعب بذاته أو طبقات خاصة . ومن وجهة النظر الحيوية العلمية يوجد اختلاف بين المرأة الأمريكية والرجل الأمريكى أكثر مما بين المرأة الأمريكية والمرأة الروسية ، ومع ذلك لم يتخذ هذا وسيلة ، أو ذريعة لإعلان الحرب بين الرجل والمرأة ، بل إن الأمر على نقيض ذلك .. فإن هذا الاختلاف كان من أكبر أسباب التقارب بين الجنسين واجتذاب كل جنس منهما للجنس الآخر . ولحسن الحظ أن الجنسين من البشر ، وكذلك الروسيون والأمريكيون والفرنسيون والألمان والصينيون والإيطاليون .

وإذا اتفق الفلاسفة وتعاونوا مع العلماء والباحثين الاجتماعيين ودارسى تاريخ السلالات البشرية ، أمكن إيقاف تيار التعصب الجنسى وادعاء التفوق القومى أو العنصرى ، والقضاء على كل المحاولات التى ترمى إلى تفريق البشر ، وتقطيع ما بينهم من أواصر القربى وروابط الوحدة .

(١) أعمال الرسل الإصحاح السابع عشر ٢٦

وليس فى هذا الزعم شىء جديد بوجه خاص ، ولكن الحالة فى الوقت الحاضر تستلزم أن تضع الإنسانية نصب عينيها هذه الحقائق العلمية ، فإن وقوع حربين عظيمتين وترقّب حرب أخرى ثالثة ، قمين بأن يجعل كل من يتأمل حياة الإنسانية يشك فى أن هذه الفكرة قد عرضت على الناس بالتأكيد المناسب والإثبات الكافى . والعلم يثبت هذه الفكرة ، والعقل يعترف بها ويطلب إذاعتها وتغليبها . والفلاسفة ، وهم جزء من الإنسانية ، لايمكن بعد ذلك أن يتخلوا عن واجبهم فى إذاعتها ويخذلوا العالم فى هذه الأوقات العصيبة .

٣ — الكرامة البشرية

عرف الانسان فى الوقت الحاضر فرط اتساع الكون وترامى حدوده وأبعاده ، وتبين له وجود عوالم لا يحصرها العدّ ، ولذلك أصبح من المألوف استصغار شأن الإنسان فى هذا الكون العظيم وتهوين أمره ، وتساءل الكثيرون ما قيمة الإنسان وهو هذه الذرة الصغيرة الضئيلة فى هذا المحيط الهائل من الوجود التى لانعرف لها أولا ولا آخراً والتى تدور فى الفضاء لغير غاية معلومة ولا هدف معروف . ولا نزاع فى أننا إذا وازنّا بين الإنسان وعظمة الكون واتساعه ظهر لنا الإنسان حصاة على الشاطىء الرملى ، وهذا من بعض الوجوه هو موقف الإنسان ، وهو موقف قد يكون من الصعب أن نصُفّ مجموعة من الحقائق العلمية لنقضه وإظهار زيفه .

ومهما تكن قيمة هذ النظرة إلى حياة الإنسان وتقدير قيمته ومغزى وجوده ، فإنها ليست النظرة الواقعية الوحيدة . ومن الممكن أن ننظر إلى الإنسان من وجهات نظر أخرى ، فهذا الإنسان الضئيل الشأن ، أو الذرة الصغيرة التى تبدو قليلة الأهمية ، يظهر جليل الشأن ، عظيم الخطر إذا نظرنا إليه من نواح أخرى ، وهو حقيقة ضئيل الجرم خفيف الوزن إذا قرن بالكون العظيم الاتساع ، ولكن إذا نظرنا إلى قدرته على التفكير والتأمل والقياس ، وإدراك عظمة الكون فضلا عن قدرته على الابتكار والاختراع والخلق التى لاحدود لها تبدّت لنا قيمته فى ضوء جديد .

من أجل ذلك يشعر الإنسان بكرامته الكامنة فى نفسه والكامنة كذلك فى سائر النفوس البشرية . ولذلك حينما نرى إنساناً يسلك سلوكاً لا نراه جديراً بالمخلوقات البشرية نشعر بأن الإنسانية قد انحدرت واتضعت فى نفس هذا المخلوق ، ونحسُّ أنه عار على الإنسانية يزرى بها وينقص من قدرها ، ونحن بغريزتنا مسوقون على وجه التقريب إلى الاعتراف بهذه الكرامة الأساسية للنوع الإنسانى ، وقد نرى أنها نتيجة تجاوز الإنسان الحد فى تقدير قيمته ، وإعلاء شأنه ، ولكن ستظل هناك حقيقة لا يمكن المماراة فيها وهى شدة شعور الإنسان بهذه الكرامة لنفسه ولغيره من البشر .

والعجيب فى أمر هذه الحقيقة أنها تزداد وضوحاً حينما يخل بعهدها ، ويخرج عليها أحد من الناس فحينما يندفع بعض الناس لسبب من الأسباب إلى معاملة فريق آخر من الناس معاملة غير إنسانية وبأسلوب لا يلائم الكرامة البشرية نجد أن هذا البعض من الناس قد نزل عن مستوى إنسانيته ، وفى بعض الأوقات يزعم الفريق المعتدى أنه قسا فى معاملة الفريق المعتدى عليه .. لاعتقاده أن مستواه الإنسانى هابط عن مستواه . فاليونان مثلا كانوا يطلقون على غيرهم من الأمم لقب « البرابرة » أى أن مستواهم الإنسانى أقل من مستوى الإنسان اليونانى ، وكان الأمريكيون فى الحرب الكبرى الثانية ينظرون إلى اليابانيين على أنهم من مستوى إنسانى أنزل وأقل من مستواهم ، أى أن كل فريق كان ينظر إلى الفريق الآخر على أنه ليس من مستواه الإنسانى ، وهذا موقف الأمريكيين من إخوانهم الزنوج فى الولايات المتحدة نفسها .

وواجب الفلاسفة الثالث يقترب هنا من واجبهم

الثانى ، فما دام العلم قد أثبت بطريقة لا سبيل إلى الشك فيها وحدة النوع الإنسانى الأساسية وهدم فكرة وجود شعوب متفوقة بطبيعتها وشعوب وضيعة .. فمن الواضح أن البشر يتساوون كذلك فى الكرامة الإنسانية . وحقيقة أن بعض الأفراد أو بعض الجماعات قد يأتون بأعمال تعرّضهم للنقد الشديد ، وقد نصفها بأنها أعمال غير جديرة بالنوع الإنسانى ، ولكن هذه الأعمال مع ذلك بالغة ما بلغت من النكر والفظاعة لا يمكن أن تجردهم من صفتهم الإنسانية فهم ما يزالون جديرين بالاحترام الذى يوجه إلى النوع الإنسانى وإن كنا نأخذهم مع ذلك بجريرة أعمالهم . ويجمل بنا أن نتذكر قول السيد المسيح حينما قدّم إليه الكتبة والفريسيون امرأة أمسكت وهى تزنى .. ولما استمروا يسألونه فى شأنها قال لهم : « من كان منكم بلا خطية فليرمها أولا بحجر » . ولو أننا قضينا على كل إنسان أتى بكبيرة من الكبائر بأنه غير جدير بالكرامة الإنسانية لأصبحنا فى موقف حرج . ولو كان الأمر كذلك فماذا نقول فى شأن الانسانية منذ آلاف السنين . لقد ظلت عشائر وأمم ومدن وشعوب يقاتل بعضها البعض ولا يتورع عن ارتكاب أفظع الجرائم ، ومع ذلك فإن مرتكبى هذه الآثام آدميون ولا يمكن أن نسلبهم حقهم فى الكرامة الإنسانية ، وربما كان سلبهم حقهم من الكرامة الإنسانية أبلغ نكراً من الجرائم التى أقدموا على ارتكابها !

ويرى الأستاذ شلب أن الفلاسفة يسلمون بحقوق الإنسان الطبيعية ، ومن ثم فإن من السهل عليهم التسليم بالكرامة الإنسانيـة . وقد رأى السياسيون والحكام فى العصر الحاضر الحاجة إلى النص فى وثيقة الأمم المتحدة على حقوق الإنســان حيثما وجد ، وهذه علامة طيبة وإشارة محمودة العواقب . ومن واجب الفلاسفة أن يعملوا على تأكيدها وبيان مغزاها .

والتسليم بكرامة الإنسان يتضمن منحه الحق فى أن يكون حرًّا بأوسع معانى الكلمة وأحسنها ، ولكن هذه الحرية لا تشمل حرية الكلام والدين والعبادة وحـدها وإنما كذلك حرية العمل وتحصيل الرزق والخلق والإنجاز . وكذلك حرية الخلاص من الفقر المدقع والخوف الذى يُشلّ الحركة . وليس يكفى أن يظل الرأسماليون الغربيون يعيّرون الشيوعيين بأنهم منعوا حرية الكلام ، وحرموا حرية النشر والعلم والفن . وهم فى الوقت نفسه يستعبدون الفقراء فى بلادهم . وخطأ الشيوعيين ليس معناه أن الرأسماليين على صواب فى كل أمورهم ، ومن واجب الدول الرأسمالية الغربية إذا أرادت ألا تظل أضحوكة فى عيون العالم بنعيها على روسيا نقص وجود الحريات بها أن تعمل على تنظيم بيتها ، وذلك بإضافة الديمقراطية الاقتصـادية إلى الديمقراطية السياسية التى تحققت تحقيقاً جزئياً ، وذلك لأن الكرامة الإنسانية لا يمكن أن يحتفظ بها القوم وهم عبيد للآلة أو وهم عبيد لنظام اقتصادى صنـاعى يهدر حقوق الكثرة الكاثرة من أجل توفير الحياة الراغدة لقلة قليلة من الناس المحظوظين . والعبودية هى العبودية مهما اختلفت أسماؤها .. ومن الصعب المحافظة على الشعور بالكرامة الإنسانية بين مظاهر الفقر والعوز والحرمان والجوع . وإذا كانت الحريات الإنسانية الأساسية لازمة للكرامة الإنسانية فإن علينا أن نعين البشر على تحقيق هذه الحريات فى جميع البلاد والجواء والبيئات ، وبدون ذلك يكون حديثنا عن الكرامة الإنسانية حديث خرافة ، لأن ملايين البشر الشاعرين بالحرمان والغارقين فى هموم الفقر سيداخلهم الشك فى هذه الكرامة وتروقهم السخرية منها .

وهذه هى الواجبات الثلاثة التى يرى الأستاذ شلب أن يعهد بها إلى إخوانه الفلاسفة ، فعليهم أن يعينوا البشر على العودة إلى العقل والتعويل عليه فى معالجة المشكلات ومواجهة الصعـاب ، وخاصة

المشكلات التى تعترض الإنسانية فى ميادين العلاقات الدولية ، وأن يذيعوا على نطاق واسع فكرة وحدة النوع الإنسانى التى أثبتها العلم ، وأن يعملوا على تقوية إيمان الناس بالكرامة الإنسانية ، وأن يبذلوا الجهد فى جعل هذه الأفكار مؤثرة فعالة ، وحقيقة واقعة .

وإذا وفق الفلاسفة فى القيام بهذه المهمة فإنهم سيقدمون للعالم خدمة بالغة الأثر جزيلة النفع ، وسيكون لها نتائج سلبية وإيجابية معاً ، فهى ستعين من الناحية السلبية على القضاء على كل أسباب التفرقة بين البشر ودواعى حدوث الفرقة والانقسام والخلاف ، مثل النزعات اللاعقلية على اختلاف ضروبها ، ومثل الإسراف فى حب التسلط وبسط السلطان ، ومثل سوء معاملة الأقليات ، ومثل خرافات ادعاء التفوق الشعبى ، والتعصبات المذهبية والإقليمية .

ومن الناحية الإيجابية سيكون لها تأثير حسن فى تشجيع جميع الحركات والاتجاهات التى ترمى إلى توثيق العلاقات بين البشر ، وستعين على إيجاد قانون موحد للبشرية وحكومة عامة تحافظ على النظم ، وتمنع وقوع العدوان ، وتنشر الأمن والسلام فى ربوع الأرض ، وبذلك تمنع الإنسانية من التورط فى الحرب الدامية والتدمير والخراب والهلاك .

ويقول الأستاذ شلب إنه لا يأمل فى تعاون الفلاسفة على إيجاد فلسفة أو نظام فلسفى عام ، بل إنه لا يظن أن هذا ضرورى أو حتى من المسائل المرغوب فيها ، ولكنه يرى أنه لا يطلب الكثير من الفلاسفة إذا سألهم : (١) أن يؤيدوا العقل وسلطانه باعتباره وسيلة للتفاهم والتعاون والاتحاد ، (٢) وأن يقبلوا حقيقة الوحدة الأساسية للبشر جميعاً ، (٣) وأن يصرّوا على كرامة الإنسان الجوهرية باعتباره كائناً بشرياً .

والموقف العالمى يطلب من الفلاسفة بوصفهم قادة الفكر أن يُضيّقوا جهد الطاقة الخلافات الشاسعة فى ميادين التخصص الفلسفى ، وأن يؤكدوا ويستغلوا أوجه الاتفاق على المسائل الجوهرية والقضايا الهامة التى تتضمنها الواجبات التى ألقيت على عاتقهم .

وإذا توافت آراء الفلاسفة على تأييد هذه الأنواع الثلاثة من اليقين الفكرى ، فإن الأستاذ شلب يؤكد أن ذلك سيشجع الكثيرين فى شتى أنحاء الأرض الذين ينتظرون كلمة الهداية والتوجيه السليم فى ساعات الظلام المخيم على البشرية والحياة فى هذا العصر الراهن .



عباس محمود العقاد ناقداً

بقلم الدكتور محمد مندور

تحدثنا فى المقال السابق عن فلسفة العقاد العامة فى الحيـــاة ملخصة فى الحرية والفردية ، وحاولنا إيضاح الصلة العميقة التى تربط بين هذه الفلسفة ومنهج العقاد النقدى ، وأسس دعوته إلى التجديد فى شعره الغنائى ، وأرجأنا الحديث عن تفاصيل منهجه ، ومقاييس نقده إلى هذا المقال الثانى عنه .

● نقد الشعر الغنائى

والواقع أن الحركة النقدية الجديدة فى أدبنا العربى المعاصر ، قد تركزت كلها أو كادت فى نقد ما نسميه شعر القصائد . ويسميه الغربيون بالشعر الغنائى وذلك لأن هذا الفن هو الذى يتكون منه الجانب الأكبر من تراثنا الأدبى ، كما أنه الفن الذى ابتدأت فيه حركة البعث الأدبى بفضل محمود سامى البارودى . وإذا كان أدبنا المعاصر قد أخذ يشهد فنوناً أخرى وفدت إلينا من الغرب كفن المسرحية الشعرية والنثرية ، وفن القصة والأقصوصة ، وفن المقالة والسيرة الحديثة المنهج ، فإن كل هذه الفنون قد ظلت زمناً طويلا بعيدة عن اهتمام النقد والنقاد الجادين .. حتى لنرى الأستاذ العقاد نفسه يزدرى فن التمثيل فى بلادنا على نحو ما نطالع فى مقال له بعنوان « التمثيل فى مصر » منشور فى كتابه « مطالعات فى الكتب والحياة » وفيه يردُّ على قارئ يسأله لماذا لا يعنى بفن التمثيل ؟ فيجيبه العقاد أن فى عالم الأدب وعالم السياسة ما يشغل كل وقته وهو وإن كان لا يكره التمثيل ولا يبخسه قدره إلا أن التمثيل فى مصر « مقتلة للوقت ، بل مذبحة طائشة يذهب فيها دم هذا البرىء المظلوم جهاراً .. ليلا ونهاراً وما من حسيب ولا رقيب » . ثم يرجع سرَّ هذا الانحطاط إلى الشعب الذى يسميه « ديموس » — وهى كلمة يونانية قديمة معناها « الشعب » فيقول : « إن الأمر اليوم ياصاحبى للملك ديموس الأول والأخير لا لى ، ولا لك فى الآداب والفنون. وهل تدرى ما هو الملك ديموس ؟ الملك ديموس هذا هو مستبد قاهر يدعون إليـــه كثيراً ، ويثنون عليه كثيراً ، ولكنه بعـــد كل ما يقال من مدح لسياسته ، وثناء على حكومته — عتل أحمق مأفون الرأى ، بليد الطبع قذر العينين والأظافر قد يستحق الصفع أحياناً ، ولكنه لا يجد الكف الغليظة التى تملأ خده العريض الطويل ، فلذلك لا يصفعه أحد ، أو هم يصفعونه بكف غير الكف التى تصلح له فيعتد الصفع مزاحاً رشيقاً ، وتربيتاً رفيقاً . والملك ديموس لا يحب الوعاظ والأنبياء ، ولا يألف الفلاسفة والعلماء ، ولكنه يحب المهرجين والمسخاء ، ويألف المتزلفين والأدعياء . وفى عهد حكمه السعيد كثر هؤلاء الندماء الأماثل وانتشروا وظهرت البركة فى صفوفهم فامتلأ بهم بلاطه العامر وانفسح لهم عقله

الضيق ..... وما أوسع العقول الضيقة لصنوف الجهالة والحماقة وما أحفلها بضروب السماجة والصفاقة !! إن عقلا منها ليسع من ولائد الغباوة أضعاف ما تسعه عقول الفلاسفة أجمعين من ولائد الفطنة والنبوغ » .

وعلى ضوء هذه النظرة نستطيع أن نفهم كيف أن ناقداً مثقفاً كالأستاذ العقاد لم يحاول فى دعوته إلى التجديد الأدبى أن يطالب بتوسيع مجال هذا الأدب، وتنويع فنونه ، وأخذ مالانعرفه منهـا عن الغربيين الذين استطاع العقاد أن يتصل بآدابهم بفضل إتقانه للغة الانجليزية . وذلك فى حين نرى شاعراً أرستقراطياً كأحمد شوقى ، بل شاعراً تقليدياً مثله ، تتفتح نفسه منذ شبابه الأول لفن كبير كفن المسرح فيكتب منذ سنة ١٨٩٣ ، أولى مسرحياته الشعرية وهى النسخة الأولى من مسرحية « على بك الكبير » ، كما نراه يعود بعد ذلك إلى هذا الفن فيكتب ابتداء من سنة ١٩٢٧ حتى وفاته بعد ذلك بخمس سنوات سلسلة مسرحياته التى يمكن القول بأن هذا الفن قد دخل بفضلها ضمن تراثنا الأدبى الخالد . وعندئذ فقط ابتدأ العقاد الناقد يحس بأن مايؤلف فى هذا الفن يستحق النقد بدليل الكتيب العنيف الذى كتبه العقاد عندئذ فى نقد مسرحية « قمبيز » لأحمد شوقى باسم « قمبيز فى الميزان » . وهو نقد سوف نرى ما فيه من تعسف ، وبعد عن الأصول الخاصة بهذا الفن .

وإذا كان الأستاذ العقاد قد كتب مقالا عن « المناهج فى فن القصة » منشوراً فى مجموعة « بين الكتب والناس » ، فإن حديثه فى هذا المقال قد جاء مقصوراً على تبصير أحد الشبان نظرياً بالمناهج المختلفة التى ينتهجها كتاب القصة مثل قوله : « فن القصاصين مثلا من يجعل معوله على الحادثة أو الواقعة فلا تطيق أن تقرأ له قصة تخلو من حادثة مروعة ، أو ذات خطر فى حياة أبطالها .. وهو فى هذا الباب صاحب قدرة بارعة لا يستهان بها فى تمثيل الحوادث واستكناه خفاياها والانتقال بها مع أطوارها المتعاقبة إلى غاياتها . ومنهم من يجعل معوله على الشخصية يحللها أو يعرضها لقارئه باللون الذى يعجبه ويستهويه .. وقد يكون الكاتب خبيراً بتحليل الشخصيات ، أو لا تكون له خبرة بالتحليل ، ولكنه مقتدر على إبرازها على صورة تسحر الأبصار وتدعوك إلى العناية بها ، كما تعنى بمن تعرفهم من الصحب أو الأقربين . ومنهم من يعول على التشويق ، ويتعمد التقديم والتأخير فى سرده لأخباره ومواقفه تعليقاً لهوى الاستطلاع فى نفوس القراء الذين يأخذون بهذا الأسلوب ، ومنهم من يطرح التشويق جانباً ويخيل إليك أنه يعتمد الإملال أنفة أن يظن به أنه يشغل باله بتسلية القراء ، ويصطنع الحيلة للنزول عندهم بمنزلة الرضا والإقبال ولكنه يعوض التشويق بالدقة والجد فى التزام الحقائق وبلاغة التعبير .... الخ » مما يوحى باتساع نظرة العقاد إلى هذا الفن وتنوع مناهجه ، ولكن دون أن نتبين للعقاد رأياً خاصاً فى هذا الفن على نحو ما تبينا وسنتبين رأيه الخاص فى فننا الأدبى التقليدى وهو فن الشعر الغنائى .. وكل ذلك بالرغم من أن الأستاذ العقاد قد كتب هو نفسه منذ صدر شبابه قصة « سارة » التى تعتبر من النوع الذى يسميه بالنوع التحليلى ، بل وبالرغم من أن هذا الفن قد أخذ يجتذب إليه شيئاً فشيئاً أكبر عدد من متأدبينا .. وكان من المتوقع أن يشغل مثل هذا الفن ناقداً مثقفاً كبيراً كالعقاد ، ولكننا لا نذكر له فى هذا المجال شيئاً ، ولم نطالع له قط نقداً لقصة أو لقصاص من معاصرينا فى مصر أو غير مصر من الأقطار العربية .

وأما المجال النقدى الذى شغل العقاد منذ صدر حياته فقد كان ، كما قلنا ، مجال الشعر الغنائى الذى يلوح لنا أنه المجال الذى يحرص عليه العقاد أكبر الحرص ، ويود أن يذكر به شاعراً .. وناقداً .. بل هو المجال الذى خاض فيه العقاد معاركه النقدية العاتية وبخاصة معركته العنيفة مع أحمد شوقى .

● العقاد وشوقى

ومعركة العقــاد مع شوقى لم تبتدئ بكتاب « الديوان » الذى ظهر جزآه فى سنة ١٩٢١ واشترك فى تأليفهما المازنى مع العقاد ، بل ترجع أصول هذه المعركة إلى أبعد من ذلك بكثير .. إذ نطالع فى أقدم مجموعة للعقاد وهى « خلاصة اليومية » تعليقاً

كتبه العقاد فى سنة ١٩١٢ على أبيات قالها شوقى على قبر بطرس باشا غالى ، ومن هذا التعليق نحس بالدوافع النفسية العنيفة التى أوغرت صدر العقاد على شوقى من مثل تزلُّفه للعظماء ، ومداهنته لهم ، وتمسُّحه بأبوابهم ، فشوقى يقول :

القوم حولك يا ابن غالى خشَّع
يقضون حقًّا واجباً وذماما
يتســـابقون إلى ثراك كأنه
ناديك فى عهد الحياة زحاما
يبكون موئلهم وكهف رجائهم
والأريحىَّ المفْضِل المقداما

ويعلِّق العقاد على هذه الأبيات الثلاثة بقوله :

« أكان يريد أن يقول : إن زائرى قبر الرجل – وفيهم سادات الأمراء والوزراء والعظماء والعلماء ، وفيهم نائب مولاه الأمير ووكلاء الدول وأكابر السراة والوجهاء – أكان يريد أن يقول : إن هؤلاء كلهم ممن كانوا يقصدون من نادى ابن غالى موئلا وكهف رجاء يستعطون من أريحيه ساكنه الجواد ، ويستدرون من أفضاله ؟ أم أراد أن يقول كما قال الناس فى هذا المعنى فأخطأ التقليد ؟ أم لعله كان لا يريد أن يقول شيئاً ؟ أم تراه يحس أنهم ملكوا عليه حتى دموع عينيه وأنه نائحة المنية أعد ليرثى كل من يموت من خدامها بلا مقابل ؟ » .

ومع ذلك فإن موقف العقاد من أحمد شوقى لم يتحدد نهائيًّا وعلى نحو قاطع إلا فى كتاب «الديوان» بجزأيه .. حيث نرى العقاد لا يقرُّ لأحمد شوقى بأية موهبة ، بل بأية حسنة شعرية . وعلى العكس من ذلك يهاجم كل شعره جملة وتفصيلاً أعنف الهجوم ، ولا يجد العقاد ضيراً فى أن يكشف فى مقدمة هجومه الفنى على شوقى عن البواعث النفسية التى أضرمت فى نفسه كره هذا الشاعر فهو يتهمه بالزلفى لرجال السلطان وبإساءة استخدام ثروته فى اصطناع المهرِّجين والمطبلين ، والنَّيل من خصومه ومنافسيه سرًّا وعلانية بما فى ذلك زملاء مدرسته الشعرية من أمثال حافظ إبراهيم ..وكل ذلك فضلاً عما لم يصرح به العقاد ، مثل : هجاء شوقى لعرابى والعرابيين تملقاً للخديوى وبخاصة فى القصائد التى كان ينشرها شوقى فى جريدة المؤيد وغيرها غفلاً من إمضـــائه أو بإمضاء مستعار على نحو ما أثبت البحث الحديث .. وكل ذلك فضلاً عن أن العقاد كان مرتبطاً فى صدر حياته بمعسكر الشعب الممثل عندئذ فى الوفد أقوى تمثيل على حين كان شوقى لصيقاً بالسراى ومن يلوذ بها أو يناصرها ، ولم تظهر بعض اتجاهاته الشعبية إلا لماماً وبعد عودته من منفاه فى أواخر الحرب العالمية الأولى .

● المعركة الفنية

وبالرغم من أن معركة العقاد مع شـــوقى قد كانت وراءها أسباب ودوافع نفسية وأخلاقية عميقة دفعتها إلى كثير من الإسراف الذى خرج بها عن نطاقها الفنى فإن ما نحرص عليه هنا هو النظر فى المقاييس التى اصطنعها الأستاذ العقاد فى نقد شعر شوقى لنتبين صادقها من زائفها ، والصحيح منها من المتعسف .

وأول ما يستحق النظر هو الأساس الفلسفى العام الذى بنى عليه العقاد نقده لشعر شوقى ، وشعرنا التقليدى كله . فالعقاد بفلسفته الفردية ومنهجه النفسى لايريد ، كما رأينا فى المقال السابق ، أن يعترف بشاعر لا تطالعنا شخصيته ومزاجه الخاص ونظرته إلى الحياة ، وفلسفته فيها من خلال شعره . . وهذه نظرة تتفق إلى حد كبير مع طبيعة الشعر الغنائى وجوهره . ولكن موضع الخلاف هو : على أى نحو يجب أن تظهر شخصية الشاعر فى شعره ؟ وهل يجب أن يكون ظهورها سافراً ، أو على نحو مباشر ، أم يكفى أن يكون ظهورها من خلال موضوعه وطريقة علاج هذا الموضوع ، ووجهة نظر الشاعر إليه ، وهدفه منه ويكون فى ذلك ما يكفى للتسليم للشاعر بالأصالة الشخصية والطابع الذاتى ، وإلا لوجب ألا نسمى شاعراً إلا من

يصدر عن وجدانه الذاتى ، ويتحدث عن تجاربه الخاصة، ومواضع أفراحه وأتراحه فى الحياة أى الشاعر الرومانسى دون غيره من شعراء الكلاسيكية أو الوجدان الجماعى ، أو أهل الفن للفن أو ما دون ذلك من شعراء مذاهب الأدب المختلفة وفنونه المتباينة .

وعلى أساس هذه المفارقات الواجبة يمكن أن نتبين مدى تجنى العقاد على شوقى عند ما أنكر عليه كل أصالة وكل تجديد ، واتهمه بالسير فى الدروب المطروقة البالية ، والصدور عن القوالب التقليدية المتحجرة ... فلشوقى صوره الشعرية القومية ، وموسيقاه الرنانة وخطابيته الجهورية ، وله مدرسته التى توافق مزاجنا أو لا توافقه ، ولكننا لا نستطيع أن ننكر طاقته الشعرية الفذة

● وحدة القصيدة

ولقد كان المأخذ الثانى الكبير الذى أخذه العقاد على شعر شوقى هو انعدام الوحدة فى قصائده التى جارى فيها تقاليد الشعر العربى القديم بالرغم من تطور الفلسفة الجمالية العام تطوراً يتطلب الوحدة فى كل عمل فنى . ولقد فطن مطران أحد شعراء جيل شوقى إلى هذه الحقيقة الجمالية .. ومنذ أن فطن إليها قرر — كما صرح فى مقدمة ديوانه القديم — أن يطرح من هذا الديوان كل ما قاله على الغرار التقليدى فيما عدا قصيدة واحدة عز عليه أن يطرحها ، وهى القصيدة التى وصف فيها غزو نابليون لألمانيا ، وانتقام ألمانيا من فرنسا بعد ذلك بنحو ثلاثة أرباع القرن . وقد سماها (١٨٠٦ — ١٨٧٠) .

والواقع أن « وحدة القصيدة » لها قصة طويلة فى أدبنا العربى قديمه وحديثه ، كما أن مفهومها قد ظل غامضاً لزمن طويل ..إذ نلاحظ أنه قد قُصد بها أحياناً كثيرة فى نقدنا الحديث إلى « وحدة الغرض » .. وذلك لأن القصيدة العربية القديمة إذا كانت عند ظهورها التلقائى قد تمتعت بلا شك بوحدة الغرض ، إذ كان الشاعر يقول القصيدة أو المقطوعة لساعته فى الأمر الذى يشغله ، فإن التكسب بالشعر لم يلبث أن حمل الشعراء على المديح ، وعز عليهم أن يقصروا عليه شعرهم فجمعوا فى القصيدة الواحدة بين هذا المديح وأغراضهم التلقائية القديمة . وبهذا أصيبت القصيدة العربية بالتفكك وبخاصة فى قصائد المديح ، وإن يكن كثير من القصائد الأخرى قد توفرت لها وحدة الغرض على نحو ما نشاهد مثلا فى غزليات العُذريين بل الغزل الحسى أيضاً عند جميل والمجنون ، وابن ذريح وكثير وعمر بن أبى ربيعة وكثير غيرهم .. ولكن لسوء الحظ رأينا أحمد شوقى يتابع الأقدمين فى مدائحه ! فنراه مثلا يستهل إحدى مطوّلاته فى مدح الخديوى بقوله :

خدعوها بقولهم حسناء والغوانى يغرّهن الثناء

ولكن وحدة الغرض قد أخذت تختلط بعد ذلك عند العقاد وغيره من نقادنا المحدثين بما سموه « الوحدة العضوية » أى بناء القصيدة بناء هندسياً بحيث تخرج من بين يدى الشاعر كالكائن العضوى الذى لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر . وهى دعوة سليمة من ناحية الفلسفة الجمالية ولكنها لا تكاد تتصور فى الشعر الغنائى الخالص الذى يقوم على تداعى المشاعر والخواطر فى غير نسق وضعى محدد ، وإنما تتصور هذه الوحدة العضوية فى القصائد ذات الموضوع الذى له بدء ووسط ونهاية على نحو ما نشاهد اليوم فى عدد من قصائد الشعراء الشبان المعروفين بالشعراء الواقعيين حيث يتخذ كل منهم موضوعاً لقصيدته قصة قصيرة ، أو دراما سريعة يعالج بها إحدى مشاكل عصره ، أو مجتمعه .

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نتبين ما فى بعض المقاييس التى فرّعها الأستاذ العقاد عن هذا الأساس من تعسف غير مقبول ، مثل : زعمه بأن القصيدة السليمة البناء المتمتعة بالوحدة لا يمكن تقديم بيت منها على

غيره ، وحكمه على قصيدة مثل رثاء شوقى لمصطفى كامل بأنها مفككة البناء لمجرد أن العقاد قد استطاع إعادة ترتيب أبياتها على نحو جديد دون أن يبدو عليها التخريب . فالعقاد يعيد ترتيبها على النحو الذى تمثل له بالأربعة الأبيات الأولى التالية ؛

المشرقان عليك ينتحبان
قاصيهما فى مأتم والدانى
وجدانك الحىُّ المقيم على المدى
ولرُبَّ حىٍّ ميِّت الوجدان
فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها
فالذكر للإنسان عمر ثانِ
أقسمت أنك فى التراب طهارةٌ
ملك يهاب سؤاله الملكان

مع أن الأبيات : الثانى والثالث والرابع هنا يأتى ترتيبها فى قصيدة شوقى الأصلية ١٤ و٢١ و٦٤، وأما الأبيات الأربعة الأولى فى القصيدة الأصلية فهى :

المشرقان عليك ينتحبان
قاصيهما فى مأتم والدانى
ياخادم الإسلام ، أجر مجاهد
لله من خلد ومن رضوان
لما نعيت إلى الحجاز مشى الأسى
فى الزائرين وروع الحرمان
السكة الكبرى حيال رباها
منكوسة الأعلام والقضبان

وقد شتت الأستاذ العقاد الأبيات الثانى والثالث والرابع فى مواضع مختلفة من القصيدة دون أن يبدو على نسق القصيدة العام وتسلسلها ، فيما يزعم ، أى اضطراب . ونحن لانريد أن نناقش الأستاذ العقاد فى سلامة الترتيب الذى اصطنعه أوعدم سلامته ، ولكننا نسلم له بما أراد لنسأله بعد ذلك : هل من الممكن أن يستقيم هذا المقياس فى أى شعر غنائى ينتظم مشاعر وخواطر متناثرة حتى ولوكان هذا الشعر هو شعر العقاد نفسه صاحب هذا المقياس المتعسف.. وها هى قصيدة من قصائد العقاد أتانى بها أحد طلبتى(١) وقد فعل بها ما فعله العقاد برثاء شوقى لمصطفى كامل، فأعاد ترتيب أبياتها ووضع إلى جوار كل بيت رقم ترتيبه فى القصيدة الأصلية التى يرثى فيها العقاد المرحوم حسين الحكيم من أدباء قنا المعروفين بالورع ؛ وذلك فى ديوانه « هدية الكروان » الصادر سنة ١٩٣٣ مجتزئين منها خشية الإطالة بهذه الأبيات :

١ — رفيق الصبا المعسول أبكيك والصبا
وما كان أغلى مابكيت وأطيبا
٩ — عجيب لعمرى موت كل محبب
إلينا وقد كان التعجب أعجبا
١٣ — عهدتك فى شرخ الصبا ناضر الصبا
وفاجأنى الناعى فأجفلت مكذبا
١٠ — أمن هو فى ذكرى فتى العمر ينطوى
كما طوت الأسقام شيخاً معذبا ؟
٧ — أألقاك ؟ بل هيهات قد حالت المنى
فأقرب منها أن أصافح كوكبا
٣ — أألقاك عند النيل إن عدت فى قنا
وأرعاك عند الجسر إن سرت مغربا ؟
٦ — ونحصى على الدهر البرئ ذنوبه
وما كان إلا مازحاً حين أذنبا
٥ — ونحسب أن الله لم يخلق امرءاً
على الأرض إلا كى يقول ويخطبا
٤ — ونستنشد الأشعار فى كل ليلة
ونطلب فى كل الأحاديث مطلبا
٨ — إذا عدت أستحيى الشبابَيْن فى قنا
وجدتك رسما فى التراب مغيبا ؟

(١) هو الشاعر ابراهيم حمادة

٢ – وآذن فيك الصبر ألا يعيننى
وآذن فيك الحزن إلا تغلبا ؟
٣٣– عليك سلام الله حتى يظلنا
سلام أظل الناس شرقاً ومغرباً

فهذه الأبيات من قصيدة رثاء أيضاً كقصيدة شوقى وقد أعاد الطالب ترتيب هذا العدد من الأبيات التى نقرأها فتستقيم القراءة دون تعثر ، أو إحساس بتخلخل ، وتقديم وتأخير.. لأن القصيدة كلها مبنية على خواطر وأحاسيس متناثرة يمكن ترتيبها على أوضاع متباينة ، بل لقد استطاع الطالب المذكور أن يأتينى بعدة أبيات أعاد هو نفسه تأليفها من شطرات مختلفة تخيرها من قصيدة العقاد المذكورة ، واستقام لها الفهم وهى :

رفيق الصبا المعسول أبكيك والصبا
وما تعرف الدنيا سوى الموت مذهبا
أألقاك عند النيل إن عدت فى قنا
لنطلب فى كل الأحاديث مطلبا ؟
لقد كان ميمون النقيبة صالحاً
ولا يذكر الأحباب إلا تحببا
وكان على كنز القناعة آمنا
فلم يغره عيش وإن كان أعذبا
وكان عزيز النفس فى غير جفوة
وكان أمين السر والجهر طيبا

ونحن لا نريد أن نتعسف فنرمى قصيدة العقاد هذه بالتفكك ، وانعدام الوحدة العضوية على نحو ما فعل هو فى نقده لشعر شوقى ، ولكننا نقول إن المطالبة بالوحدة العضوية لا تكون إلا فى فنون الأدب الموضوعى كفن المسرحية ، وفن القصة والأقصوصة . وأما فى شعر القصائد فلا ينبغى أن يطالب بها إلا فى الشعر الموضوعى ذى الطابع الواقعى الذى تنبنى القصيدة فيه ، كما قلنا على قصة قصيرة ، أو دراما سريعة . وأما الشعر الغنائى الخالص ، أى شعر الوجدان فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التى لا تقبل تقديماً أو تأخيراً فى نسق أبياتها .

● مقاييس المعانى

وأما المقاييس الفرعية التى استخدمها الأستاذ العقاد فى نقد معانى شوقى ، فمنها ما تحدث عنه نقاد العرب القدماء مثل « الإحالة » أى المبالغة فى المعانى مبالغة مسرفة ، فقد التفت إلى ذلك نقاد العرب القدماء كالآمدى والجرجانى وغيرهما ، وإن اختلفوا بعد ذلك فى منهج التطبيق.. فرأى بعضهم إحالة فيما لا إحالة فيه وإن يكن الأستاذ العقاد قد أخذ يفرع فى ضروب الإحالة فيقول :

أما الإحالة فهى فساد المعنى وهى ضروب : فمنها الاعتساف والشطط ، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق ، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول ، أو قلة جدواه وخلو مغزاه » . ثم يأخذ بعد ذلك فى ضرب أمثلة لكل هذه الأنواع من الإحالة فى شعر شوقى ، والكثير منها جدير بالنقد وإن لم يخل عدد منها من التعسف والقسر ، نستطيع أن نجد له مثلاً واضحاً فى نقد لقول شوقى فى رثاء مصطفى كامل :

مصر الأسيفة ريفها وصعيدها
قبر أبرُّ على عظامك حانِ

إذ يعلق عليه العقاد بقوله : مصر أيها القارىء : ولا تخطىء فتحسبها القاهرة المعزية ، فإنها مصر بريفها وصعيدها ، مصر كلها ما هى إلا قبر واحد . فلله در شاعرها يرثى رجلا أحيا نهضة فى بلاده فيجعلها قبراً ، ولأى ضرورة ؟ وليدل على ماذا ؟ .. لا شىء » . فأى تعسف بعد هذا ؟ وماذا كان من الممكن أن يقول الأستاذ العقاد لو سمع خطيب اليونان الأكبر « بركليس » وهو يقول : إن الأرض كلها مقبرة العظماء » ، بمعنى أن الرجل العظيم لا يرقد فى بقعة من الأرض ، بل تستقر ذكراه فى نفوس جميع البشر بشتى بقاع العالم ، وهل تراه يتهمه بالسخف والإحالة ؟ !

وكذلك الأمر فى مقياس « التقليد » فهو مقياس قديم أسرف فيه نقاد العرب القدماء أيما إسراف حتى رأوا سرقة فيما لا سرقة فيه ، لأنه عام مشترك .

وقد أخذ العقاد يبحث فى تعسف عن سرقات لشوقى ، ويتهمه بالتقليد فيرى مثلا أن قوله :

فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها
فالذكر للإنسان عمر ثان

مقتضب من بيت المتنبى :

ذكر الفتى عمره الثانى وحاجته
ما فاته ، وفضول العيش أشغال

ولسنا نرى شبهاً بين البيتين فضلاً عن اقتضاب أو سرقة ، إلا فى عبارة : أن الذكر عمر ثان وهى ليست من غرائب المعانى التى يصح فيها الاتهام بالسرقة ، فضلاً عن أن «شوقى» قد دمغه بطابعه الشعرى الخاص ، وهو طابع الإنشاء الخطابى ، على حين نرى المعنى نفسه ، يتخذ فى بحث المتنبى طابع الحكمة .. أى التقرير الإخبارى ، وفى مثل هذه الحالة لا تتركز الأصالة والخبرة فى المعنى ، بل فى الأسلوب والطابع الشعرى .

وباستطاعتنا أن نبرز نفس الملاحظات على المقياس الذى سماه العقاد « الولوع بالأعراض دون الجواهر» . فالعقاد يريد فيه أن يأخذ الشاعر بالغوص وراء المعانى الخفية ، وإغفال المظاهر الحسية للأشياء والطبائع . والخطأ هنا يأتى — كالعادة — من التعميم. فما يطالب به العقاد قد يتمشى مع شعر الفكرة ، ولكنه يتجاهل مدرسة كبيرة فى الشعر كمدرسة « البرناسيين » التى كانت ترى أن الشعر تجسيم ورسم ناطق .. وكل ذلك فضلاً عن أننا لا نعلم على وجه التحقيق تلك الجواهر التى يقصد إليها العقاد ؟ وهل يريد أن نحيل الشعر إلى فلسفة وميتافزيقا على نحو ما حاول أن يقول فى مقدمة ديوانه « بعد الأعاصير» الصادر سنة ١٩٥٠ حيث نراه يدافع عن شعر الفكرة فى حماس بالغ مع أن زميله عبد الرحمن شكرى كان قد حل هذه القضية ، وفض الجدل بطريق إنشائى رائع عند ما تحول شعر الفكرة أو الأفكار بين يديه إلى تأمل وجدانى . فشكرى وإن يكن فكرى النزعة إلا أنه لم يحاول أن يودع قصائده الرائعة جواهر أو حقائق ، وإنما أودعها انفعالات وجدانه الحى العميق إزاء حقائق الحياة وجواهرها على نحو ما فعل فى القصيدة التى يخاطب فيها المجهول بقوله :

يحوطنى منك بحر لست أعرفه
ومهمه لست أدرى ما أقاصيه

أقضى حياتى بنفس لست أعرفها
وحولى الكون لم تدرك مجاليه

يا ليت لى نظرة للغيب تسعدنى
لعل فيه ضياء الحق يبديه

إخال إنى غريب وهو لى سكن
خاب الغريب الذى يرجو مقاصيه ...الخ

وإنما الذى أصبحنا نطالب به اليوم فى الشعر الغنائى الجديد أن يتطور الوصف الحسى إلى وصف وجدانى على نحو ما فعل مطران بهذا الفن فجدد منهجه .

● الشاعرية والتشبيه

وأما الكسب الجديد الباقى فى نقد العقاد لشوقى وفى آراء زميليه شكرى والمازنى فى دعوتهم التجديدية ، فقد كان فى نظرتهم إلى التشبيه ووظيفته الشعرية ، وهى تلك النظرة التى نقلت التشبيه من مجال الحواس الخارجية إلى داخل النفس البشرية .. إذ رأيناهم يطالبون بأن يكون الهدف من التشبيه هو نقل الأثر النفسى للمشبه من وجدان الشاعر إلى وجدان القارىء وبذلك فتحوا الباب أمام التعبير الرمزى على نحو ما أوضحنا فى عدد من المقالات السابقة لهذه السلسلة .

● العقاد وقمبيز

قلنا إن العقاد لم يعن بنقد المسرحيات إلا بعد أن

أخذ أحمد شوقى يصدر سلسلة مسرحياته الشعرية ابتداء من سنة ١٩٢٧، وأكبر الظن أن العقاد لم يكتب عن مسرحية « قمبيز » إلا باعتبار كتابته هذه جزءاً من حملته العامة العنيفة على شوقى .. وذلك بدليل أننا لم نشهد بعد ذلك ، ولا قبل ذلك ، نقداً للعقاد لأية مسرحية أخرى .

ومسرحية « قمبيز » تناول فيها شوقى فترة حاسمة فى تاريخ مصر ، وهى فترة القضاء على استقلالها وسيادتها ، ووقوعها فريسة فى يد الغزاة الأجانب الذين ظلوا يتعاقبون على حكمها منذ أواخر القرن السادس قبل الميلاد حتى نهاية فاروق . ولكن شوقى لم يرجع فى تصوير هذه الفترة إلى التاريخ الحقيقى الذى يفسر غزو الفرس لمصر لأسباب سياسية واقتصادية وعسكرية تتصل اتصالا وثيقاً بالصراع الجبار الذى كان سائداً عندئذ بين الفرس من جهة ، واليونان وقرطاجنة من جهة أخرى ، وتطلع الفريقين إلى الاستيلاء على مصر لترجيح كفة الصراع — بل آثر أن يستخدم لفنه المسرحى أسطورة رواها المؤرخ اليونانى القديم « هيرودوت » ونقلها عن بعض المؤرخين المحدثين وهى تلك الأسطورة التى تزعم أن «قمبيز» غزا مصر لأنه طلب إلى فرعونها « أمازيس » أن يزوجه من ابنته .. ولكن « أمازيس » غشه ... فبدلاً من أن يزوجه من ابنته « نفريت » زوجه من « نيتيتاس » ابنة «أبرياس» الفرعونى الذى قتله « أمازيس » واستولى على عرشه . ثم اكتشف «قمبيز» هذا الغش ، فثارت حفيظته ، وانتقم من فرعون بغزو مصر وسفك دماء أهلها ، ونهب خيراتها وتدمير معابدها وقتل عجل « أبيس » إله المصريين القدماء ... وإن تكن نوبات جنون هذا الطاغية السفاح قد أطاحت بما بقى فى رأسه من عقل ، فقتل أيضاً أخاه وأخته فى ساعة جنونية ، بل ولقى حتفه .

وليس من شك فى أن «شوقى» كان له كل الحق فى أن يفضل هذه الأسطورة على التاريخ الواقعى ... إذا رأى أنها أكثر مواتاة لفنه ، وأوفر حظاً فى خدمة الهدف الذى رمى إليه من تمجيد روح الفداء والتضحية الوطنية فى شخصية « نيتيتاس » التى قدمت نفسها قرباناً على مذبح الوطن .

وإذا صح هذا لايكون هناك محل لأن يشدد العقاد فى كتابه « قمبيز فى الميزان » النكير على شوقى باسم التاريخ مادام شوقى نفسه قد آثر لفنه أن يخرج من مجال التاريخ إلى مجال الأسطورة .. ومع ذلك فإن الحملة العنيفة التى شنها العقاد على مسرحية شوقى باسم التاريخ ، إذا كان لبعض تفصيلاتها شئ من الوجاهة ، فإن البعض الآخر لا يخلو من تعسف لا محل له .

فالأستاذ العقاد قد يكون محقاً عندما يأخذ على شوقى أنه لم يستخدم بعض الحقائق التاريخية الثابتة التى لا تتنافى مع هدفه الوطنى ، والتى تفسر إطباق الجنون على «قمبيز» مثل الهزائم الشديدة والخسائر الفادحة التى لقيتها جيوش الفرس فى بلاد النوبة وفى الصحراء الغربية .

وعلى العكس من ذلك يظهر تعسف العقاد عندما يأخذ على شوقى أنه لم يستخدم فى مسرحيته أسماء تاريخية لامعة كانت لها بعض الصلات بمصر أو فارس فى تلك الفترة ، مثل : المشرع اليونانى الشهير « صولون » أو « قارون » ملك « ليديا » الذى لايزال يضرب به المثل الشعبى فى وفرة الثراء . ويزيد هذا التعسف وضوحاً عندما نلاحظ أن العقاد لم يوضح لنا على أى نحو كان يريد أن يدخل شوقى هاتين الشخصيتين أو غيرهما فى المسرحية .. وما هى الأدوار التى كان من الممكن أن تلعبها فيها ....

وهكذا يتضح كيف أن هذا النقد التاريخى لم يكن له محل ، كما يتضح مافيه من تعسف .. وكذلك الأمر فى عدد من مواضع النقد الجزئى التى أخذها العقاد على بعض تعبيرات شوقى وصوره الشعرية .

وإذا ذكرنا أن العقاد قد اقتصر أو كاد فى نقده لمسرحية «قمبيز» على الناحية التاريخية ، والناحية اللغوية ، أدركنا كيف أن هذا النقد قد جاء أبعد ما يكون عن أصول هذا الفن التى يلوح أن الأستاذ العقاد لم يعن بدراستها دراسة مستفيضة .. كتلك التى وصل إليها فى دراساته لأصول الشعر الغنائى وخصائصه ومدارسه . ولو أن العقاد كان قد عنى بفن الأدب التمثيلى العناية الكاملة ، لاستطاع أن يجد فى مسرحية « قمبيز » لشوقى مآخذ فنيـــة جادة لا يمكن أن يخطئها ناقد مستنير فى هذا الفن .

ففى هذه المسرحية نلاحظ مثلا أن الشخصية الأساسية ليست « قمبيز » وإنما هى «نيتيتاس» التى أراد شوقى أن يصور فيها الروح الوطنية .. تلك الروح التى أراد أن يحقق بها المشاركة الوجدانية مع القارئ أو المشاهد ، وبها يضمن استجابة الجماهير .

والواقع أن «شوقى» قد أراد أن يجسم الوطنية المصرية فى شخصية « نيتيتاس » وأن يجعل منها مايمكن أن يشبه باللؤلؤة التى لاتذوب فى الأوحال وذلك لأنه صور مصر عندئذ على حقيقتها من حيث الضعف والإنحلال والإسراف فى البذخ حتى قتل النعيم حمية الشبان ، وأصبح جيش مصر نفسه خليطاً من المرتزقة وخاصة من اليونان الذين وصل أحدهم وهو « فانيس» إلى رتبة القائد ، ثم غدر بمصر وجيشها ، وأفشى سرها إلى« قمبيز » والتحق بالجيش الفارسى ، ولكننا مع ذلك نلاحظ أن شوقى لم يستطع أن يصون صفاء هذه اللؤلؤة ، أو أن يوضح لنا سرَّ نقائها بل أن ينحِّى عنها ماعلق بها من أدران .

قدم لنا شوقى « نيتيتاس » على أنها مصرية سليلة الفراعنة التى تفدى البلاد بنفسها ، وتدفع عن مصر شر العجم ، وتقى الوطن دنس الفتح وعاره ، وتهتف دائماً « تعيش مصر وتبقى » ولكنه مع ذلك لم يوضح لنا كيف استطاعت « نيتيتاس » أن تتغلب على حقدها الإنسانى المشروع على قاتل أبيها الفرعون « أمازيس » ، أو كيف استطاعت أن تتناساه . ولم يستخدم الصراع المؤثر الذى كان من الطبيعى أن يثور فى نفسها بين الموجـــدة الشخصية وحب الوطن ، وخاصة وأن شوقى قد جعل لتلك الموجدة أعقاباً تذكيها وتزيدها ضراماً حتى لتمس « نيتيتاس » فى أعز ما تملك الفتاة وهو قلبها — فشوقى يحدثنا أن «نيتيتاس » كانت تحب «تاسو» حارس أبيها ، وكان هذا الجندى يبادلها حبًّا بحب طالما كان أبوها فرعوناً لمصر حتى إذا قتله « أمازيس » ، واغتصب منه العرش تحول «تاسو» من « نيتيتاس » إلى « نفريت » بنت فرعون الجديد وذلك لأنه على حد قول شوقى :

يعشق الجـــاه والغنى   لا يحب الغوانيـــا

فهو كالنحلة من زهر إلى زهر ، وكالنعمة من قصر إلى قصر . ولم يستطع شوقى أن يهمل ما يثيره مثل هذا الغدر فى نفس « نيتيتاس » من غيرة كاوية فنراها تخاطب « تاسو » بقولها :

أقسمت لى فاذهب فأقسم لها
فأنت أهل للقسم الحـــانث

وإذا كانت هذه هى حالة « نيتيتاس » النفسية ، وهذا هو مبلغ نقمتها على « تاسو » وغيرتها من « نفريت » الأنانية المحظوظة ، أو ما يكون القارىء

المشاهد على حق فى أن يشك فى مدى نبل «نيتيتاس»، وسيطرة روح التضحية والفداء على نفسها مما يذهب بروعة بطولتها، ويضعف من عطفنا عليها، وتحمسنا لها وبخاصة أننا لم نشهد صراعاً نفسياً بين حناياها بين كل هذه العناصر المشتبكة المتضاربة من حقد على قاتل أبيها، وغيرة من ابنته، ويأس من غرامها المحطم، ثم شعورها الوطنى، واشتمال روح التضحية فى نفسها.. لم نشهد صراعاً تخرج منه منتصرة، مغلبة روح الوطنية النقية السامية على مشاعرها الشخصية ومآسيها الخاصة بحيث تزداد عندئذ تضحيتها نبلاً، وتزداد قلوبنا عليها حنواً.

وهذا هو النقد الأساسى الذى يمكن أن يوجه إلى هذه المسرحية التى أراد شوقى أن يمجد فيها روح الفداء والوطنية المصرية ممثلة فى فتاة من سلالة الفراعنة، ولكنه لم يصب الهدف كما لم يصبه عند ما حاول فى مصرع كيلوباترا، أن يرد إلى تلك الملكة اليونانية، التى جلست على عرش مصر أعتبارها، وأن يثير فينا العطف عليها، بل والاعجاب بها.

وكل ذلك فضلاً عن أن «شوقى» لم يعرف كيف يستخدم عناصر الصراع المتوفرة فى مسرحيته فى بنائها، وتوليد الحركة الدرامية الداخلية فيها على نحو ما فعل عمالقة هذا الفن.

ولكن الأستاذ العقاد لم يلتفت إلى شىء من كل هذا لأنه، كما قلنا، لم يعن بدراسة النقد المسرحى، بل والتأليف المسرحى العناية الكافية، فرأيناه يصرف نقده إلى نواح جانبية أو ثانوية أو شعرية لا تدخل، أو لا تكاد تدخل، فى صميم النقد المسرحى فضلاً عن أن الكثير منها مردود كما سبق القول.

● النقد البنّاء

وإذا كنا قد فرغنا فى هذا المقال من نقد العقاد الهدام الذى تجلى فى معركته العنيفة مع أحمد شوقى فقد بقى أن ننظر فى نقد العقاد البناء وفلسفته العامة فى الأدب، وفى الشعر خاصة، وهو الفن الذى يعتبر المجال الهام، إن لم يكن الوحيد لعقاد ناقداً. كما بقى أن ننظر فى منهج العقـاد فى الدراسات الأدبية، وفى كتابة السيرة. وآراؤه فى كل ذلك مبثوثة فى عدد من مقالاته وكتبه وهى من الوفرة والاتساع بحيث تستحق أن نفرد لها مقالاً خاصاً.



العُروبةُ في المعـرَكة

بقلم الأستاذ ابراهيم أمين فوده

بهذا النشيد يشاركنا الشاعر الحجازى الأستاذ إبراهيم أمين فوده فى أعيادنا القومية

بَنِي العُرْبِ ، فى كل وادٍ ، وفى كل وَهْد ، وفى كل نَجْدْ !
أعِدُّوا السيوف ، وضُمُّوا الصُّفوف ، وشُدُّوا الأكُفَّ ، يداً فوق يدْ !
ولبُّوا النداء إلى المعركهْ !

دماء الجدودِ ، غَلَتْ فى العروق ، تناديكمُ : الثأرَ يابن العَرَبْ !
فنيطوا السلاح ، مكانَ الوشاح ، فإن الكفاح ، علينا وجبْ !
وهيَّا المسير إلى المعركه !

وشيدوا البنـــاء ، بروح الفداء ، وعزم الإباء ، وحق الوفاء
فللمجد دينٌ بأعناقنا ، وليس يؤدَّى بغير الدِّماء !
فخوضوا الغمار إلى المعركه !

وردُّوا عليكم ، تليدَ الفخار ، فإن الطريف ، سياج التليــدْ
وإرث المكارم ، حظ الكرام ، فإن لم يصُنْه حَفِيٌّ يبيد
وعزّ المنال بلا معركه ! .

أخى ، يابن أمّى ، وعمّى ، وخالى ، الفــتى اليَعْرُبى
حُرِمتَ الحياة ، وحَقَّ الفناءُ ، إذا لم تعزّ وأنت الأبى
فشُقَّ طريقك فى المعركه !

وهيِّىء سلاحك ، واعمرْ بطاحك ، واصنعْ كفاحك ، فى كل واد
وجنِّد قواك ، وسدِّد خُطاك ، لتبنى علاك ، بشــتى العتاد
وأبشِرْ بفوزك فى المعركه . ! .

السفراء العرب إلى أوروبا

في العصور الوسطى

بقلم الدكتور ابراهيم أحمد العدوى

كانت الفتوح الإسلامية التي حمل العرب لواءها في القرن السابع الميلادى سبباً في تكوين دولة شاسعة الأطراف، جاورت حدودها القوى الأوروبية الكبرى، وهى الإمبراطورية البيزنطية في الشرق [1]، ودولة الفرنجة في الغرب [2]. واقتضت طبيعة الجوار قيام نوع من العلاقات الدبلوماسية بين العرب وتلك القوى الأوروبية، استهدفت نفس الأغراض التي يقوم بها رجال السلك السياسى في الوقت الحاضر. فالسفير العربى أشبه بالسفراء في الوقت الحاضر يمثل الخليفة، أى رأس الدولة، يتكلم باسمه، ويفاوض عنه، ويبرم العقود والمعاهدات نيابة عنه. وكان الاختلاف الوحيد القائم هو أن السفراء العرب لم يتخذوا لأنفسهم دور سفارات قائمة في أوروبا على نحو ما نشاهده اليوم، وإنما كانوا أشبه بما نعرفه في الوقت الحاضر بالسفراء.. فوق العادة، الذين يوفدون في مهام رسمية، وينتهى تمثيلهم الدبلوماسى بانتهاء العمل الذى يوفدون من أجله، مثل عقد معاهدة، أو إجراء فداء، أو حضور حفلة زفاف، أو التهنئة بتولى العرش.

(1) الإمبراطورية البيزنطية، هى الإمبراطورية الرومانية الشرقية أو دولة الروم كما سماها بذلك العرب، وعاصمتها القسطنطينية. وكان لتلك الإمبراطورية علاقات دبلوماسية كبرى مع العرب كما سيتضح من النص.

(2) دولة الفرنجة تنسب إلى جماعات جرمانية تعرف بالفرنجة، وفدوا على بلاد الغال وهى فرنسا الحالية في القرن الخامس الميلادى، وأسسوا لأنفسهم بها دولة بعد زوال الإمبراطورية الرومانية من غرب أوروبا.

وفيما عدا الاختلاف السالف الذكر كان السفراء العرب يختارون وفق أدق القواعد التي لا تختلف عن النظم التي تتبعها الدول الحديثة اليوم عند تعيين سفرائها. فالمعروف أن الدول الحديثة في الوقت الحاضر تنتقى سفراءها طبقاً لقاعدتين: الأولى عقد مسابقات علمية عامة يختبر فيها المرشح وتدرس صفاته. والأخرى اختيار من يُعرف بالمقدرة الفائقة والدهاء، وذلك دون امتحان أو مسابقة. واتبع العرب الطريقتين السالفتين نفسهما مع تعديل يسير في الطريقة الأولى، فكان الخلفاء يقومون بأنفسهم باختبار المرشحين للسفارة وذلك بعد أن ينتهى أولو الأمر المختصون بالسلك السياسى من إجراء الدراسات اللازمة عن أولئك المرشحين. وكان هناك ديوان يسمى ديوان الرسائل، يختص بالمكاتبات مع الملوك وغيرهم من رؤساء الدول المجاورة للعرب، يتولى رئيسه أو صاحبه التمهيد لاختيار السفراء وإعداد الكتب التي يحملونها. واهتمت مصر ولا سيا في العهد الفاطمى بهذا الديوان الذى عرف باسم ديوان الإنشاء [1]، وصار صاحبه يقوم بنفس المهام التي يضطلع بها وزير الخارجية في المصطلح الحديث، ولا سيا من حيث الإشراف على إعداد السفراء.

وحرص الخلفاء بالرغم من هذه الإدارات الدقيقة على اختيار المرشحين للسفارة بأنفسهم. ومن أمثلة تلك الاختبارات الطريفة ما حدث لأحد المرشحين للسفارة

(1) القلقشندى: صبح الأعشى، ج ١، ص ٩٠

إلى بلاد الـروم لتمثيل الخلافة الأموية ، وهو عامر ابن شراحيل الشعبي . فقد كان هذا المرشح من فقهاء الكوفة وعلمائها ، وحجة فى تاريخ العرب قبل الإسلام وأنسابهم وأشعارهم (١) . ووقع عليه اختيار الحجاج بن يوسف الثقفي والى العراق إذ ذاك ليبعث به إلى الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان ، الذى أراد أن يبعث سفيراً إلى بلاط الروم . وعندما قابل الشعبي الخليفة جرى الاختبار التالى :

قال الخليفة : ياشعبى ، ما العلم ؟

فقـال : هو ما يقربك من الجنة ، ويباعدك من النار .

قال الخليفة : يا شعبى ، ما العقل ؟

فقـال : ما يعرفك عواقب رشدك ، ومواقع غيك .

قال الخليفة : متى يعرف الرجل كمال عقله ؟

فقـال : إذا كان حافظاً للسانه ، مدارياً لأهل زمانه ، مقبلا على شأنه .

قال الخليفة : أنشدنى يا شعبى أحكم ما قالته العرب وأوجزه ؟

فقـال : يا أمير المؤمنين قول زهير :

ومن يجعل المعروف من دون عرضه
يفره ومن لا يتق الشـتم يشتم

وقول النابغـة :

ولست بمستبق أخـاً لا تلمـه
على شعث أى الرجال المهذب ؟

وقول عدى بن زيد :

عن المـرء لا تسأل وسل عن قرينه
فكل قـرين بالمقارن يقتدى

وقول طرفة :

ستبدى لك الأيام ما كنت جاهـلا
ويأتيك بالأخبـار من لم تزود

وقول الحطيئة :

من يفعل الخـير لا يعدم جـوازيه
لا يذهب العرف بين الله والناس (٢)

وانتقل الخليفة بعد ذلك إلى امتحان الشعبي امتحاناً أشبه باختبارات الذكاء اليوم ، والتى تبين مقدار ضبط المرء لنفسه . وكان الشعبي ضئيل الجسم ، لا يبعث منظره لأول مرة على العلم الغزير الذى يعرفه .

فقال له الخليفة عبد الملك : « إنك لدميم يا شعبى ! »

فأجاب الشعبي على الفور : « زوحمت فى الرحم يا أمير المؤمنين » (١) كناية عن أنه ولد توأم .

وزاد إعجاب عبد الملك ما شاهده عند الشعبي من خفة روح ، وقدرته على الدعابة الطريفة ، وهى أمر يستحب توافره فى السفير . فروى للخليفة نادرة حدثت له ، إذ طلب رجل امرأة ، وجاء أهلها إلى الشعبي لاستشارته . فقال لهم الشعبي : هو رجل رزين المقعد ، نافذ الطعنة ، فزوجوه . ثم علم أهل المرأة أنه خياط ! . فقالوا للشعبي : غررتنا . فقال : ما كذبتكم ! . ثم روى أيضاً أن جماعة من الناس سألوه مرّة : ما اسم امرأة إبليس : فقال إن ذلك العرس ما شهدته (٢) .

وبذلك أثبت الشعبي مقدرة فائقة جعلته يجتاز الامتحان بدرجة عالية ، تجلت فى قول الخليفة له : يا شعبى ، إنك لكنَيِّف علم (٣) . وكشف الشعبي عن صدق نظر رجال الدولة والخليفة كذلك حين سافر إلى بلاط الروم ليتفاوض باسم الخليفة عبد الملك ابن مروان . إذ كانت دولة الروم تعتبر على درجة عالية من حيث فهم التقاليد الدبلوماسية ، فضلا عن قدرة حكامها على إحراج السفراء المبعوثين إلى القسطنطينية ، ولكن الشعبي استطاع أن يثبت للروم أن العرب لا يقلّون عنهم جدارة فى هذا الميـدان السياسى الجديد ، على الرغم من أن دولتهم مازالت فتيّة . فقد حاول إمبراطور الروم فى أول مقابلة للشعبي أن يختبر مدى ولائه لخليفته ، فقال له : « أنت أحق بموضع صاحبك منه (أى أحق من الخليفة) ؛

---

(١) ابن سعد ، الطبقات الكبرى ، ج ٦ ، ص ١٧١ .
(٢) ابن عساكر ، مهذب تاريخ ابن عساكر ، ج ٧ ، ص١٤٤

(١) ابن الفراء ، رسل الملوك (حققه صلاح الدين المنجد) ص ٢٠
(٢) تاريخ ابن عساكر ، ج ٧ ، ص ١٤٥
(٣) تاريخ ابن عساكر ، ج ٧ ، ص ١٤٦ ؛ ابن الفراء ، المرجع السالف ، ص ٥٢

ولكن الشعبي أجاب الإمبراطور على الفور إجابة رائعة مفحمة حيث قال : « على بابه (أى باب الخليفة) . عشرة آلاف كلهم خير مني » (١) .

ولم يفلح الإمبراطور كذلك فى التغلب على الشعبي فى ميدان الدعابات الدبلوماسية ، إذ سأل السفير العربى ، هل للعرب من الأمثال مثل أمثال العجم ؟ . فقال الشعبي : نعم ، وعندنا مثل ليس فى الأرض مثله . فقال الإمبراطور : وما هو ؟ . قال الشعبي : يا ابن آدم ، إذا لم تستح فاصنع ما شئت . وكان الشعبي كبير السن ، وخضب (صبغ) لحيته البيضاء باللون الأصفر ، حين ذهب فى سفارته إلى بلاط الروم تجملًا منه . وعندما نظر الإمبراطور إلى لحية الشعبي قال له : يا شعبي ، لم غيرت لحيتك بصفرة ، ألا صبرت على البياض كما ابتليت ، أو رددتها إلى نسجها الأول ، فخضبت بالسواد ؟

فأجاب الشعبي : هذى سنة نبينا . ولم يستطع الإمبراطور إلا أن يقول : ما جاء به النبيون فليس فيه حيلة . (٢)

وبعد أن انتهى الشعبي من سفارته التى لم تكشف لنا المراجع شيئاً عن غرضها أو ما دار فيها من اتفاق ، شأن كثير من المفاوضات السياسية اليوم التى تتخذ طابعاً سرياً ، عاد إلى دمشق ، ومعه خطاب مغلق من الإمبراطور إلى الخليفة الأموى . ولما فتح عبد الملك الخطاب وجد مكتوباً فيه : « العجب لقوم فيهم مثل هذا (أى الشعبي) يملكون غيره ! » . وعندئذ خشى الشعبي أن يظن به الخليفة الظنون ، وأن يفهم من تلك الرسالة أنه ارتكب أموراً سيئة فى حق الخلافة أثناء وجوده فى بلاط الروم ، فقال للخليفة : « يا أمير المؤمنين ، قال الإمبراطور ذلك ، لأنى كبرت فى عينيه ، ولأنه لم يرك ، ولو رآك لاحتقرنى ! » . (٣)

غير أن الخليفة طمأن الشعبي ، وأظهر له مقصد الإمبراطور من ذلك ، فقال : « أحسنت فى سفارتك يا شعبي ! ولكن أتدرى ما أراد الإمبراطور بما كتب ؟ » . فقال الشعبي : لا . فقال الخليفة : « حسدنى الإمبراطور عليك ، فأراد أن يغرينى ويحملنى على قتلك » . (١)

غير أن العرب اهتموا عند انتقاء السفراء بضرورة توافر عدة صفات هامة فيهم ، ولا يلجئون إلى استخدام أمثال الشعبي إلا حين يلمسون فيهم ذكاء خارقاً للعادة ، يعوضهم ما قد يفتقرون إليه من الصفات اللازمة فى المرشح للسفارة . فإلى جانب الاختبارات التى أجراها الخلفاء والمختصون لانتقاء سفراء تطلبوا عدة أمور : منها الصفات الجسمانية والخلقية ، والثقافة الواسعة . واهتم العرب بالصفات الجسمانية وجعلوها فى المكان الأول ، حيث قالوا : «يستحب فى الرسول تمام القد ، وامتداد الطول، وعبالة الجسم ، فلا يكون قميئاً أو ضئيلا ، وأن يكون جهير الصوت وسيما ، لا تقتحمه العيون ، ولا تزدريه النواظر » . وشرح رجال الدبلوماسية العرب هذه الحقيقة السالفة بقولهم : « وإن كان المرء بأصغريه ، مخبوءاً تحت لسانه ، ولكن الصورة تسبق اللسان والجسمان يستر الجنان . وينبغى أن يحمل الرسول بكل ما أمكن ، لأن العامة ترمق الزى أكثر مما ترمق الكفاية ، ثم إن أعين الملوك تسبق إلى ذوى الرداء من الرسل ، وتطلب ذلك فى رسلها لئلا ينقص اختيارها خطأ من خطوط الكمال ، ولأنها تنفذ واحداً إلى أمة ، ووفدا إلى جماعة ، وشخصاً إلى شخوص كثيرة . ولذا كان لا بد أن يكون السفير وسيماً جسيماً يملأ العيون المتشوقة إليه فلا تقتحمه ، ويشرف على تلك الخلق المتصدية له فلا تستصغره »(٢).

وإلى جانب الصفات الجسمانية اهتم العرب بالصفات الخلقية ، ومنها أن يكون السفير على درجة كبيرة من نفاذ الرأى وحصافة العقل تجعله يستنبط غوامض الأمور ويستشف سرائر القلوب ويأتى عمله عن بينة . ويجب أن يكون فصيحاً . « ليعجب السامع بطلاوة حديثه ، ويسحره بحلاوة لسانه ، ويفتنه بخلابة لفظه ، ثم ليكون كلامه

(١) ابن الفراء ، المرجع السالف ، ص ٥٢
(٢) ابن عساكر ، تاريخ دمشق ، ج ٧ ، ص ١٤٥
(٣) ابن الفراء ، نفس المرجع ، ص ٤٦

(١) ابن الفراء ، المرجع السالف ، ص ٤٦
(٢) ابن الفراء ، نفس المرجع ، ص ٢٠

ممتعاً أنيقاً ، ناقداً لذاً فى الاستماع فإن للبيان من السحر مالا ينكر ، وإن له فى التوصل إلى البغية ما هو معروف » .

وكان السفراء العرب يُلقّنون بعض التعاليم التى تساعدهم على دعم صفاتهم الخلقيـــة ، فمن ذلك الامتناع عن شرب الخمر بعد الوصول إلى مقرّ سفارتهم لأن الخمر تفضح شاربها فى أغلب الأحايين ، وتكشف عن مكنون سره ، والابتعاد عن مصاحبة النساء لأن لهن حيلاً بارعات يستخرجن بها الأخبار (١) .

وتجلت تلك الصفات الرائعة التى تحلى بها السفراء المسلمون فى شخصية نصر بن الأزهر الذى بعث به الخليفة المتوكل العباسى سفيراً عنه ليتفاوض مع سلطات الروم بالقسطنطينية سنة ٢٤٦هـ / ٨٦١ م . وكانت تلك السفارة العباسية رداً على سفارة بعث ...

الخاص بالعباسيين كذلك ، ومتمنطقاً سيفاً وخنجراً ، وحاول رئيس بلاط الـــروم ... وهو إذ ذاك « بتروناس » خال الإمبراطور — أن يمنع السفير العربى من الدخول بهذا الزى الرسمى ، حيث اعترض بصفة خاصة على الملابس السوداء وعلى السيف ، غير أن السفير العربى الحريص على تقاليد دولته الدبلوماسية غضب وهمّ راجعاً ، مما اضطر سلطات الروم إلى ملاطفته وإصلاح خطئها الدبلوماسي بإرضائه حتى عاد إلى البلاط .

وروى ابن الأزهر ما حـــدث له فى قوله :
« ولما صرت إلى القسطنطينية حضرت دار ميخائيل الملك بسوادى وسيفى وخنجرى وقلنسوتى ، فجرت بينى وبين خال الملك « بتروناس » المناظرة ، وهو القيم بشأن الملك ، وأبوا أن يدخلونى بسيفى وسوادى ، فقلت : أنصرف ، فانصرفت ، فرددت من الطريق ، ومعى الهدايا ،



الدبلوماسية مع العرب وتخصص لسفرائهم مركز الصدارة فى حفلات الاستقبال .

وكانت سلطات الروم بالقسطنطينية تعد برامج للحفاوة والترحيب بالسفراء العرب ، ومنها مشاهدة ميدان السباق (Hippodrome) ، الذى كان يعتبر مرآة للحياة الاجتماعية بعاصمة الروم ؛ ذلك أنه لم يكن مقصوراً على حفلات السباق ، وإنما كانت تعرض فيه الألعاب البهلوانية التى يقدمها قوم أجادوا هذا الفن الشعبى ، ويشاهد السفراء العرب هذا العرض من مقصورة خاصة تقع مباشرة إلى جانب مقصورة الإمبراطور نفسه ، إمعاناً فى إكرامهم . وزار السفراء العرب كذلك كنيسة أيا صوفيـا ، حيث بلغ الفن البيزنطى وجمال البناء روعته فى هذا المكان ، كما كانت الدلايات والمباخر الفاخرة تأخذ بالألباب ، وتثير الروعة فى النفوس[1] .

وظل نصر بن الأزهر موضع التكريم ، كما قدمت له السلطات بالقسطنطينية كل التسهيلات لمشاهدة الأسرى من العرب بالعاصمة ، ودراسة أحوالهم وإحصاء عددهم . وكان أسرى العرب يعاملون معاملة طيبة من جانب الروم بسبب ما تتمتع به دولتهم من مكانة عالية ، فكان بالقرب من قصر الإمبراطور دار خاصة بكبار الأسرى العرب ، ليكونوا تحت رعاية الإمبراطور مباشرة ، أما سائر الأسرى من العرب فكانوا يوزعون للعمل فى المرافق العامة لدولة الروم كل حسب ما يعرفه من صنعة أو حرفة . وفى الوقت نفسه لم تكره سلطات دولة الروم الأسرى العرب على تغيير دينهم ، وكذلك لم تُلزمهم بأكل لحم الخنزير أو غيره من الأشياء التى يحرمها الدين الإسلامى . وخصصت دولة الروم لأسارى المسلمين مناسبات يرفهون فيها عنهم ، ولا سيما فى يوم عيد

(١) Runciman, Byzantine Civilization, 155

ابن رسته ، الأعلاق النفيسة ص ١٢٠

ميلاد السيد المسيح[1] .

وأظهر نصر بن الأزهر كياسة دبلوماسية فى سبيل أداء مهمته ؛ ذلك أن دولة الروم عمدت إلى عرقلة المفاوضات الخاصة بتبادل الأسرى لتحمل الخلافة على تسليم بعض مناطق الأطراف الشامية لها ، وتغافل إمبراطور الروم عن السفير العربى مدة أربعة أشهر ، ولم يظهر نصر بن الأزهر اهتماماً بما حدث من جانب سلطات الروم ، وبقى ضابطاً لنفسه ، غير مقدم على عمل من شأنه قطع المفاوضات ... فاضطرت دولة الروم أخيراً ، بعد أن فوت عليها السفير العربى قصدها ، أن تعقد الجلسة الأخيرة لإبرام الاتفاق الخاص بتبادل الأسرى .

وحرص السفير العربى على أخذ جميع المواثيق المؤكدة لما فيه مصلحة دولته . فكان خال الإمبراطور يتولى المفاوضات فى تلك الجلسة الختامية ويجيب على أسئلة السفير العربى من دون الإمبراطور الذى اقتصر وجوده على المشاهدة فقط ، وإذا اضطر إلى الكلام أجاب بهز رأسه بما يفيد « نعم » أو « لا » ، غير أن نصر بن الأزهر دأب على أن يعيد ما يتفق عليه مع خال الإمبراطور على الإمبراطور نفسه ، ويرى ماذا يجيب بهز رأسه حتى يكون الاتفاق تامًّا ومؤكداً من الإمبراطور نفسه . وعبر السفير العربى عن نجاح مفاوضاته قائلا : « فأجابونى (أى السلطات فى القسطنطينية) إلى المخالفة ، فاستحلفت خاله ، فحلف عن ميخائيل . فقلت أيها الملك ، قد حلف لى خالك ، فهذه اليمين لازمة لك ؟ فقال برأسه نعم . ولم أسمعه يتكلم كلمة منذ دخلت بلاد الروم إلى أن خرجت منها ، وإنما يقول الترجمان وهو يسمع فيقول برأسه نعم أو لا ، وليس يتكلم ، وخاله المدبر أمره ، ثم خرجت من عنده بالأسرى بأحسن حال ، حتى إذا جئنا موضع الفداء أطلقنا هؤلاء جملة ، وهؤلاء جملة (٢) » .

(١) المقدسى ، أحسن التقاسيم ، ص ١٤٧ ، ١٤٨ ؛ ابن رسته ، المرجع السالف ، ص ١٢٢ ، ١٢٣

(٢) الطبرى ، نفس المرجع ، ج ١١ ، ص ٦١

Vasiliev, op. cit., 239.

ولم يكن العرب بأقل حفاوة من الروم فى استقبال السفراء الوافدين عليهم . ومن ذلك ما حدث حين بعث إمبراطور الروم قسطنطين السابع بسفارة سنة ٣٠٥ هـ / ٩١٧ م ، إلى الخليفة المقتدر العباسى . فقد كان الاستقبال الذى أعدّ لتلك السفارة رائعاً ، إذ حين اقترب الركب من بغداد كانت العاصمة قد رتبت فى أبهى نظام ، حتى غدت « أسواق الجانب الشرقى وشوارعه وسطوحه ومسالكه مملوءة بالعامة والنظارة . . وزينت كل غرفة مشرفة ودكان بأفضل زينة وأحسن ترتيب » . ثم أعدّ « قصر التاج » وهو المقر الرسمى للخلافة إعداداً رائعاً ، وصفه شاهد عيان بقوله : « وكان عدد ما علق فى قصور أمير المؤمنين المقتدر بالله من الستور الديباج المذهبة بالطرز والمصورة بالفيلة والخيل والجمال والسباع ثمانية وثلاثين ألفاً وخمسمائة ستر ، وعدد البسط فى الممرات والصحون التى وطىء عليها القواد ورسل صاحب الروم سوى ما فى المقاصير والمجالس من الأنماط اثنين وعشرين ألف قطعة (١) » .

واستقبل الخليفة السفارة « وهو جالس فى التاج مما يلى دجلة ، بعد أن لبس بالثياب الدبيقية (نسبة إلى دبيق من مدن مصر) (٢) المطرزة بالذهب ، على سرير أبنوس ، قد فرش بالدبيقى المطرز بالذهب ، وعلى رأسه القلنسوة الطويلة ، ومن يمنة السرير تسعة عقود مثل السبح معلقة » . وقدم رأس السفارة ، وكان شيخاً جليلا ، كتاب إمبراطور الروم ، وفيه طلب خاص بإجراء الفداء وإيقاف الحرب . وبعد انتهاء الاستقبال الرسمى ، أمر الخليفة بأن يسمح لأعضاء السفارة بمشاهدة القصر ، مبالغة منه فى إكرامهم والحفاوة بهم .

ووصف أحد المرافقين للسفارة بعض ما شاهده أعضاؤها من محتويات القصر قائلا : « وكان فى هذه الدار من أصناف الوحوش التى أخرجت إليها من الحير قطعان تقترب من الناس ، وتتشممهم وتأكل من أيديهم . ثم أخرجوا

(١) البغدادى ، تاريخ بغداد ، ج ١ ، ص ١٠٢ — ١٠٥

(٢) دبيق : كانت تقع بالقرب من دمياط ، واشتهرت بالثياب المطرزة الثمينة ، وقد وصف الجغرافيون العرب مثل المقدسى وابن حوقل تلك المدينة وصناعة المنسوجات بها .

(أى أعضاء السفارة) إلى دار فيها أربعة فيلة مزينة بالديباج ،... ومنها إلى دار الشجرة وفيها شجرة فى وسط بركة كبيرة مدورة ، فيها ماء صاف ، وللشجرة ثمانية عشر غصناً ، لكل غصن منها شاخات كثيرة عليها الطيور والعصافير من كل نوع مذهبة ومفضضة ، وأكثر قضبان الشجرة فضة ، وبعضها مذهب ، وهى تتمايل فى أوقات ، ولها ورق مختلف الألوان متحرك كما تحرك الريح ورق الشجر ، وكل من هذه الطيور يصفر ويهدر . وفى جانب الدار يمنة البركة تماثيل خمسة عشر فارساً على خمسة عشر فرساً .... وكان عدد كثير من الخدم فى سائر القصور يسقون الناس الماء المبرد بالثلج والأشربة ، ومنهم من كان يطوف مع الرسل ، فلطول المشى بهم جلسوا واستراحوا فى سبعة مواضع ، واستسقوا الماء فسقوا » . وبعد انتهاء السفارة ، بعث الخليفة إلى اثنين من رؤسائها خمسين بدرة ورقا ، فى كل بدرة خمسة آلاف درهم (١)

ولم يقتصر ذهاب السفراء العرب إلى بلاط الروم فى القسطنطينية ، وإنما ذهبوا كذلك إلى غرب أوروبا ، حيث دولة الفرنجة ، ولا سيما عند ما علا شأنها فى عهد الدولة الكارولنجية (٢) . فقد بعث الخليفة أبو جعفر المنصور العباسى سفراءه إلى بلاط بيبن Pepin ملك الفرنجة ، وذلك لعقد معاهدة صداقة وتحالف معه ضد عبد الرحمن الداخل ، وهو سليل البيت الأموى الذى استطاع الفرار من بطش العباسيين وهرب إلى الأندلس حيث استقل بها عن الخلافة العباسية . فأراد أبو جعفر المنصور أن يجعل من تحالفه مع الفرنجة بغرب أوروبا شبحاً يخيف عبد الرحمن الأموى بالأندلس ، ويمنعه من الاتساع (٣) .

على أن نشاط العرب مع غرب أوروبا اتسع

(١) البغدادى ، نفس المرجع ، ج ١ ، ص ١٠٢ — ١٠٥

(٢) تولت الدولة الكارولنجية شئون الفرنجة سنة ٧٥٢ م . وتنسب إلى قارله .. وهو كارل الذى انتصر على المسلمين فى وقعة تور — بواتييه المعروفة باسم بلاط الشهداء . وصار للدولة الكارولنجية المركز الأسمى بغرب أوروبا فى عهد إمبراطورها شرلمان .

(٣) انظر :

Bury, History of the later Roman Empire, II, 159.

حين ولى شرلمان شئون دولة الفرنجة ، وبعث بسفارة إلى الخليفة هارون الرشيد لعقد تحالف معه ، وليجعل من نفسه حامى المسيحيين الذاهبين إلى الحج بفلسطين من دون إمبراطور الروم ، ورحب هارون الرشيد بهذا الطلب ، ووجد فيه فرصة لدعم التحالف الذى سبق أن قام به أبوجعفر المنصور مع الفرنجة ، وبعث سفارة عربية لمقابلة شرلمان .

واستدعى هارون الرشيد أحد خاصته ، وعهد إليه تولى رياسة تلك السفارة . ثم استدنى رئيس السفارة وقال له : « إنا أتانا من ملك الفرنجة رسول يقرئنا منه السلام ، ويلتمس جميل رعايتنا بمن يحج إلى بيت المقدس من ملته ، فرأينا أن نوجهك بلطائف تروم إليه أن يتقبلها فى سبيل المودة لغاية نرغب فيها إليه من التعصب على بنى أمية الذين يمزقون الأندلس ، فإذا وافقنا على ما نروم من الاستيلاء على ديارهم فهو المقصود من إنفاذك إليه فى هذه الرسالة » (١) .

وخرجت السفارة من بغداد فى طريقها إلى بيروت ، ومنها أبحرت إلى ميناء مرسيلية بعد رحلة استغرقت عشرين يوماً . وكانت السفارة تحمل هدايا قيمة ، منها فيل عظيم أبيض ، كان أحد ملوك الهند قد بعث به إلى المهدى والد الرشيد ، وكذلك أقمشة فاخرة من الوشى المنسوج بالذهب ، وبسط من طبرستان ، وعطور من اليمن والحجاز ، ومسك وأعواد ندّ من الهند . وشطرنج بديع الحسن قد اتخذت أدواته من العاج المنقوش .

واستقبل شرلمان السفارة العربية وأعضاءها ، وهو جالس على منصة محلاة بالذهب وعلى رأسه تاج مرصع باللؤلؤ والياقوت . وفى يده قضيب الملك وبين يديه حرس قد وقفوا بالسيوف المشهرة والحراب . وأبلغ السفير رسالة هارون الرشيد إلى شرلمان ، الذى تقبلها بالشكر . ثم استعرض الهدايا مما زاده بهجة وسروراً ، غير أن الجانب السياسى من السفارة لم

(١) جميل نخله المدور ، حضارة الإسلام فى دار السلام .

يتحقق حيث أظهر شرلمان عدم استعداده لحرب بنى أمية بالأندلس (١) .

وهناك جانب آخر طريف إستهدفته السفارات العربية ألا وهو دعم الروابط الثقافية بين العرب وجيرانهم أشبه بالمهمة التى يقوم بها المستشارون الثقافيون فى سفارات الدول الحديثة اليوم ، فكان الخلفاء وأباطرة الروم يتبادلون السفارات الخاصة بدراسة الكتب النادرة التى توجد فى حيازة الطرفين ، أو فى مكتباتهما العامة ، وكذلك لاستدعاء كبار العلماء للمساهمة فى الحركة العلمية فى بلادها ، أو لتسهيل مهمة بعض الطلاب لتلقى العلم فى الجامعات الكبرى فى عواصم دول العرب والروم . ومن أمثلة ذلك أن الخليفة المأمون العباسى علم أن بالقسطنطينية أستاذاً مشهوراً فى الرياضيات يدعى «ليو» ، ورغب فى استدعائه إلى بغداد ، وأرسل إلى إمبراطور الروم — وهو إذ ذاك ثيوفيل — سفارة خاصة تحمل رسالة شخصية تطلب منه أن يسمح للأستاذ «ليو» بالحضور إلى بغداد لفترة قصيرة ، وقال المأمون فى رسالته ، إنه يعتبر ذلك عملا ودياً ، ويعرض على الروم صلحاً دائماً وألفىْ قطعة ذهبية فى مقابل ذلك(٢) غير أن إمبراطور الروم رفض هذا العرض السخى لأن أبحاث العلماء على نحو ما نشاهده اليوم ، تعتبر سراً من أسرار الدولة ، ولا سيا إذا كانت تتعلق بأمور تفيد الناحية الحربية .

ولم تقتصر السفارات الثقافية على طلب الكتب النادرة ، وإنما شملت أغراضها دراسة الأماكن التاريخية التى تتعلق بأحداث العرب ، أو مما ورد ذكره فى القرآن الكريم . ومن أشباه هذه الاتصالات العلمية تلك السفارة التى أرسلها الخليفة العباسى الواثق (٨٤٢ — ٨٤٧ م) إلى إفيسوس بأسيا الصغرى

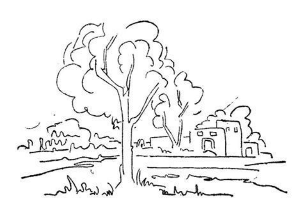
(١) بينز ، الدولة البيزنطية ، (ترجمة حسين مؤنس) .

(٢) ابن خرداذبة ، كتاب المسالك والممالك (ليدن) ص ١٠٦ — ١٠٧

وكانت تابعة لدولة الروم ، لتزور الكهف الذى كانت محفوظة فيه جثث الشبان السبعة الذين استشهدوا أيام الإمبراطور دقلديانوس .. والذين ورد ذكرهم فى سورة الكهف فى القرآن الكريم .

ومنح إمبراطور الروم ميخائيل الثالث تلك السفارة العربية تفويضاً خاصًّا لزيارة ذلك الكهف كما بعث معها رجلا ليقوم بمهمة الإرشاد ويؤدى دور الدليل أثناء تجوال السفارة . ووصف السفير العربى ، وهو محمد بن موسى المنجم مشاهداته عن أهل الكهف فى مدينة إفيسوس قائلا : عندما وصلنا إلى المدينة شاهدنا جبلا يؤدى « إلى الموضع الذى فيه أصحاب الرقيم ، فبدأنا بصعود الجبل إلى ذروته ، فإذا بئر محفورة لها سعة ، وتبينا الماء فى قعرها ، ثم نزلنا إلى باب السرداب ، فمشينا مقدار ثلثمائة خطوة ، فصرنا إلى الموضع الذى أشرفنا عليه ، فإذا رواق فى الجبل... وفيه عدة أبيات ، منها بيت مرتفع العتبة مقدار قامة ، عليه باب حجر منقور فيه الموتى ، ورجل موكل بحفظهم .... وإذا هو يحيد عن أن نراهم أو نفتشهم ويزعم أنه لا يأمن أن يصيب من التمس ذلك آفة ، يريد التمويه ليدوم كسبه بهم . فقلت له ، دعنى أنظر إليهم وأنت برىء : فصعدت بشمعة غليظة مع غلامى ، فنظرت إليهم فى مسوح تتفرك في اليد ، وإذا أجسادهم مطلية بالصبر والمر والكافور ليحفظها ، وإذا جلودهم لاصقة بعظامهم ، غير أنى أمررت يدى على صدر أحدهم فوجدت خشونة شعره ، وقوة نباته » .

وهكذا كان السفراء العرب فى العصور الوسطى عنوانا على مابلغته دولتهم من رقى حضارى ، ومجد سياسى وحربى ، وقد رفعوا رأسها عالياً فى شتى الميادين وفى كل مكان نزلوا به من أرض أوروبا ، كما تركوا وراءهم تراثاً قيِّماً ، وتعاليم عالية ، تهدى العرب اليوم فى يقظتهم ، وتحديد علاقاتهم مع جيرانهم من الدول الكبرى فى الوقت الحاضر .



النزعة التشكيلية فى الشعر الجديد

دراسة جمالية

بقلم الأستاذ عز الدين اسماعيل

الموسيقى

شهد القرن العشرون محاولات شتى فى سبيل تطوير الشعر العربى ليس لها نظير فى تاريخ هذا الشعر الطويل . وفرق بين التطوير والابتعاث ؛ لأن البارودى وشوقياً وإسماعيل صبرى وأضرابهم لم يطوروا هذا الشعر . وإنما هم قد انتشلوه من الوهاد المنحطة التى كان قد تردّى فيها فى عصور الإجداب الثقافى والتخلف السياسى على السواء ، وحاولوا النهوض به إلى مستوياته الراقية التى بلغها ذات يوم على أيدى كبار الشعراء القدامى من أمثال البحترى وأبى تمام والمتنبى وأضرابهم . ولعل شيوع مبدأ « المعارضات » بين هؤلاء المحدثين من الشعراء وأولئك القدامى يؤكد ماذهب إليه . فقد كان همّ هذه المعارضات بلوغ المستوى الفنى الراقى الذى وصل إليه كبار الشعراء القدامى والارتفاع عليه إن أمكن . ومن ثم خبر المحدثون كل الوسائل الفنية الحِرْفية التى تمثلت فى شعر الأقدمين ومهروا فيها ، وبلغت هذه الوسائل فى أيديهم مبلغها من النضج والاستواء ، وصرنا نقرأ قصيدة لشوقى فنتمثل روح المتنبى أو البحترى أو ابن زيدون وقد أضْفَتْ على القصيدة طابعها . ومن أجل ذلك نستطيع أن نقول إن شوقياً فى أروع قصائده يمثل لنا أرقى مستوى وصل إليه الشعر العربى فى صورته التقليدية . وعلى هذا لا يمكننا أن نعدّ شوقياً أو مدرسته .. الشاعر أو المدرسة التى طوّرت الشعر العربى بالمعنى الحقيقى للتطوير ، وإنما الأمر لا يعدو مجرد العودة بالشعر إلى نقطة البداية التى كان ينبغى أن ينطلق التطور منها . كان ينبغى أن يتطور الشعر العربى على يد البحترى وأبى تمام والمتنبى وأبى العلاء ، بل كان ينبغى أن يتطور من قبل على يد بشّار بن بُرد ، لكن شيئاً جوهرياً من هذا التطور لم يحدث . ومحاولة كمحاولة أبى نواس لإحداث بعض التغيير فى تقاليد القصيدة العربية كما وصلت إليه ... كرفضه فكرة استفتاح القصيدة بالوقوف على الاطلال رغم أن الناس كانوا قد صاروا يعيشون فى المدن ، ودعوته إلى الحديث عن الخمر بدلا من ذلك ، هذه المحاولة على الرغم من وجاهتها ودلالتها لم تكن دعوة إلى تطوير جوهرى للشعر أو القصيدة ، لأنها كانت تستبدل بتقليد تقليداً آخر .

أما صلب القصيدة وإطارها أو صورتها العامة فلم تكن منه موضع نظر أو موضع تغيير . ومع ذلك ، فقد كانت محاولة ، لو قدر لها النجاح لفتحت الطريق أمام التطوير الجوهرى الحقيقى . لكنها — للأسف لم تنجح ، كما لم تنجح محاولة المتنبى على السواء . فقد وقف المتنبى كذلك عند التقليد المأثور فى افتتاح القصيدة وانتقده ، وقال فى ذلك بيته المشهور :

إذا كان مدح فالنسيب المقدَّمُ
أكلُّ فصيح قال شعراً مُتَيَّمُ ؟!

وكان المتنبى صادقاً مع نفسه إذ لم يتحرَّ فى قصائده أن يبدأها بالنسيب كما كان التقليد بين

الشعراء . غير أن هذا التمرد الجزئى لم يكن ليتجاوز أثره المتنبى نفسه ، ولم يكد يحس ويندفع وراءه ويوسع من دلالته ويعمق جذوره شاعر آخر . وانتهى المتنبى وانتهت ثورته وظلت القصيدة العربية هى القصيدة العربية بكل ميراثها وتقاليدها الفنية وظل مفهوم الشعر هو المفهوم الذى استقرت أصوله ومواصفاته على أيدى الشعراء عصراً بعد عصر . وبنهضة الشعر مرة أخرى على أيدى البارودى وشوقى وحافظ ، والوصول به إلى مستوى أروع نماذجه القديمة ، تهيأ الجو الحقيقى لكل من شاء التطوير .

وقد تولى عملية التطوير هذه مدارس شعرية مختلفة ، أو أفراد لاينتمون إلى مدرسة بذاتها . ولم يكن غرضى هنا أن أتابع هذه المحاولات متابعة تفصيلية ، لتقرير مدى ما طورت به الشعر ، أو شاركت فى تطويره . ومن ثم أكتفى بأن أشير سريعاً إلى أن مدرسة العقاد قد أدخلت ، ولا شك على مفهوم الشعر الذى كان سائداً ، تعديلا يعد جوهرياً ؛ فقد صار الشعر على أيدى أفراد هذه المدرسة ، كشكرى والعقاد والمازنى ومحمود عماد ، عملا يتسم بطابع الجدية ، ويحرص على احترام متلقيه ، فلا تقدم إليه المهارة الصياغية والآلية التعبيرية التى كانت قد نضجت واستقرت — كما قلنا — على يد المدرسة الشوقية ، تلك المهارة وتلك الآلية اللتين تروعان متلقى الشعر روعة صاخبة دون أن تقدما إليه شيئاً من التجربة الإنسانية الجادة التى هى بمثابة الأرضية اللازمة لتخطيط أى عمل شعرى بحق . وإنما تحرت هذه المدرسة أن تقدم بشعرها حصيلة شعورية تبرز معاناة الإنسان للحياة ، ويسندها عقل حصيف ، وذكاء لماح . أما الإطار الشعرى أو إطار القصيدة فلم ينل من هذه المدرسة تغييراً جوهرياً ؛ فقد ظلت روح القصيدة القديمة بتقاليدها الفنية هى المسيطرة ، رغم الخروج إلى المقطعات أو الرباعيات أو ما إلى ذلك من صور التقسيم التى أمكن إدخالها على القصيدة ، تخفيفاً من حدة الأوزان أو رتابة القوافى .

وشبيه بهذه المحاولة محاولة أخرى قامت بها مدرسة الشعراء المهجريين . وكذلك محاولة شعراء مدرسة أبولو ، مع فروق مردها إلى أفراد الشعراء وطبائعهم الخاصة أكثر مما هى فروق مذهبية جذرية . وسوف نصادف فى سياق الحديث أطرافاً من هذه المحاولات نرجئ الحديث عنها إلى مناسباتها . على أن ما يعنينا الحديث عنه فى هذا المقال هو الجانب « التشكيلى » فى شعرنا العربى ، قديمه ومعاصره ، وما نال هذا الجانب على أيدى المحدثين والمعاصرين من التطوير . فمنذ ما يقرب من عشرة أعوام ظهر منحى جديد لدى الشعراء المعاصرين تناول الشعر فى جوهره ، والقصيدة فى صورتها ، بتغيير شامل ملموس . إنه تغيير يتناول المحتوى كما يتناول الإطار ، وتطور بالمنحى الشعرى وبالجوهر إلى أرقى مستوى يمكن أن يصل إليه الشعر . فمن ناحية الجوهر سامت الشعر المستوى الدرامى فصار أكثر ارتباطاً بالحياة واندماجاً فى قضايا الإنسان الكبرى بها[1] ، وأما من حيث الإطار فقد سيطر المنحى التشكيلى سيطرة صارت معه القصيدة عملا مناوئاً بحق للفنون التشكيلية المعروفة كالتصوير والنحت وما أشبه .

* * *

والآن ماذا نعنى بالنزعة التشكيلية حين نتحدث عن الشعر ؟ أهى مجرد استعارة طريفة نلقى بها ضوءاً على حرفية القصيدة العربية الجديدة ؟ أهى تعبير عن شيء حقيقى عرفته هذه القصيدة ولم تعرفه القصيدة القديمة ؟ وما قيمة هذه النزعة من الناحية الفنية ؟ وما دلالتها ؟ وما مستقبلها ؟ هذه الأسئلة نطمع فى أن نوفق الآن للإجابة عنها .

حين نتحدث عن النزعة التشكيلية فى الشعر

(١) سبق أن تناولنا هذا الموضوع بالبحث فى مجلة « الهدف »

يمر بخاطرنا التمييز الذى عرف واستفاض منذ النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، ذلك التمييز بين « فن الكلمة » فى أى شكل من أشكاله ، من حيث هو فن زمانى .. كفن الموسيقى ، وبين الفنون المكانية الصرف .. كالرسم والتصوير والنحت وما إليها . وقصة التمثال (لاوكون) الذى صنعه بعض الفنانين الرودسيين ، وكتاب الناقد الألمانى المشهور لسنج المسمى « لاوكون » أو فيما بين فن التصوير والشعر من حدود Laocôon, oder über die Grenzen die Mahlerei und Poesie والذى تناول فيه بالتحليل الفروق المادية والمعنوية بين التناولين الشعرى والبلاستيكى للموضوع الواحد كلاهما ذائع مشهور . وقد تبلورت النظرية آنئذ فى أن اختلاف الأداة التى يستخدمها الشاعر (وهى الكلمة) عن الأداة التى يستخدمها الفنان التشيكى كالرسام مثلا (وهى الألوان والأصباغ وما إلى ذلك من مواد جامدة) هو الفيصل فيما يستطيع أن يحققه كل من الشاعر والرسام من تصاوير .

إن اللغة حقًّا أداة زمانية ، لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعاً زمنياً لحركات وسكنات فى نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها . وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلا معيناً لمجموعة المقاطع أو الحركات والسكنات خلال الزمن ، أو هى فى الحقيقة تشكيل للزمن نفسه تشكيلا يجعل له دلالة معينة ، تماماً كما أن الرسم تشكيل للألوان فى المكان له دلالته ، أو هو تشكيل للمكان ، للمادة الغُفْل ، بحيث تكتسب معنى خاصًّا .

غير أن اللغة وإن كانت زمانية فى طبيعتها إلا أنها تحمل فى الوقت نفسه دلالات مكانية ، حتى إننا لنستطيع أن نعد تشكيل الأصوات الزمانية تشكيلا فى الوقت نفسه لحيز مكانى . وكلمة مثل كلمة « مستنقع » توضح لنا ما نقصد ؛ فالمقاطع الصوتية الثلاثة (مُسْـ - تَنْـ - قَعْ) التى تتكون منها هذه الكلمة تدل على ثلاث حركات تنتهى كل منها بساكن ، ومن مجموع هذه المقاطع الثلاثة تتكون بنية صوتية تمثل الكلمة ، لكنها فى الوقت نفسه تمثل بنية مكانية أو تنقل حيزاً مكانياً له معنى خاص . فاللغة فى هذا المستوى تشكيل صوتى له دلالة مكانية . والشاعر حين يستخدم اللغة أداة للتعبير إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة فى وقت واحد .. إنه يشكل من الزمان والمكان معاً بنية ذات دلالة . فاذا كانت مهمة الموسيقى تتركز فى التأليف بين الأصوات (فى الزمان) . ومهمة الرسام تتركز فى التأليف بين المساحات (فى المكان) . فإن الشاعر يجمع بين المهمتين مندمجتين غير منفصلتين ؛ فهو يشكِّل المكان فى تشكيله الزمان . أو هو يشكل الزمان فى تشكيله المكان ، فهذه هى طبيعة اللغة التى يستخدمها أداة للتعبير . ومن أجل ذلك كان النظر إلى إمكانيات التعبير اللغوى على أنها تفوق إمكانيات التعبير « التشكيلى » الصرف ، كالرسم مثلا .

والواقع أن هذا التفريق شكلى صرف ، لأننا حين نتعمق جوهر الشعر وجوهر الرسم نجد نوعاً من الالتقاء تتحطم لديه فكرة امتياز التعبير اللغوى على التعبير « التشكيلى » الصرف ، كما يتراءى لنا أن التشكيل المكانى فى لوحة مرسومة يرتبط فى الوقت نفسه بنوع من التشكيل الزمانى الذى يتمثل على نحو أو آخر فى اللوحة نفسها ، كأن يتمثل فى تنسيق الألوان وفيما يُحدث هذا التنسيق من إيقاع لا يمكن فهمه إلا بترجمته ترجمة تلقائية غير ملحوظة إلى صورة من تنسيق زمانى خاص .

على أن مسألة التفريق والمفاضلة هذه لا تعنينا كثيراً ، إذ أن مقدرة الفنان التى تجعل من الحجر بنية تتفجر منها الحياة ، ومن الألوان صوراً ناطقة .. هذه المقدرة لا تقف دونها والتعبير الفنى البالغ ، أى

عقبات . وإنما الذى يجدر بنا الإلتفات إليه الآن هو أن اللغة بما يتوافر فيها — بحكم طبيعتها — من تشكيل زمانى ومكانى لا يمكن أن تعدّ محمدة أو فضيلة فى فن الشاعر ، لأنه إنما يستخدم فى شعره اللغة التى هى تشكيل زمانى مكانى سابق . إن الرسام يصنع من اللون والشكل شيئاً جديداً . ومن العجائن المختلفة يصنع المثّال تمثاله . وعلى هذا فالمادة التى يستخدمها الرسام والمثّال مادة غُفْل فى أصلها ، ليس لها أى شكل ، وليس لها أى معنى ، لكنها مادة مرنة طيّعة ، ما تلبث على يدى الرسام والمثّال أن تأخذ شكلا معيّناً ويصبح لها معنى خاص . إنها مادة قابلة للتشكيل ، ومن أجل ذلك أطلقت عبارة « الفنون التشكيلية » على تلك الفنون المكانية ، إشارة إلى قابلية المادة المستخدمة للتشكيل من جهة ، وإلى المهمة التى يأخذها الفنان التشكيلى على عاتقه من جهة أخرى . ومعنى هذا أن الفنان التشكيلى حين يرسم لوحة أو يجسّم تمثالاً ، فإنه فى الحقيقة يصنع شيئاً . وهو يصنعه صنعاً حقيقياً .. أى أنه ينشئه إنشاء ، أو هو يبدعه . أما فى حالة الشاعر فيبدو لنا للوهلة الأولى أن الأمر يختلف كثيراً ، لأن الشاعر يستخدم ألفاظ اللغة ، وألفاظ اللغة ليست مادة غُفلا قابلة للتشكيل ، بل هى صور تم تشكيلها ، وهى تتبادل بين الناس بنفس هذه الصورة التى شكلت عليها ذات يوم ، كلمات : الباب والنار والمستنقع والعين والكوكب وما أشبه .. كلمات مشكلت ذات يوم تشكيلا صوتياً على نحو ماهى عليه الآن ، واستخدمها الناس ومازالوا يستخدمونها على نحو ماتواترت لديهم . فإذا استخدمها الشاعر فأى فرق بين استخدامه لها ، واستخدام أى شخص آخر ؟

ترى أيعنى هذا أن الشاعر حقًّا لا يقوم بأى عملية تشكيل ، أيعنى هذا أن الشاعر لا يصنع الشئ صنعاً حقيقياً كما يصنعه الرسام مثلا ؟ وفيم إذن يكثر الحديث عن الإبداع فى الشعر ؟

الواقع أن تشكيل مفردات اللغة ليس هو العملية الفنية التشكيلية التى يقوم بها الشاعر (وإن كان يشارك فيها أحيانا حينما ينحت أو يشتقّ صيغة جديدة لم يسبق استخدامها) وإنما تأتى عملية التشكيل تالية للمفردات ذاتها . فالقصيدة من حيث هى عمل فنى ليست إلا تشكيلا خاصًّا لمجموعة من ألفاظ اللغة . وهو تشكيل « خاص » لأن كل عبارة لغوية ، سواء أكانت شعرية أم غير شعرية ، تعد تشكيلا لمجموعة من الألفاظ . لكن خصوصية التشكيل هى التى تجعل للتعبير الشعرى طابعه المميز . فحين نتحدث إذن عن « التشكيلية » فى الشعر لا نعنى مجرد استعارة طريفة حين ننقل الدلالة « التشكيلية » من ميدانها الأصلى فى الفنون التشكيلية إلى ميدان آخر اصطلح على تسميته بالفنون التعبيرية . فعملية التشكيل قائمة فى هذه الفنون وتلك على السواء . كل ما يمكن أن نستدركه من اختلاف هو أن التشكيل فى الفنون التشكيلية حسّى senseous فى حين أنه فى الفنون التعبيرية أميل إلى أن يكون وراء الحسى supra-senseous بمعنى أن الفنان التشكيلى إنما يشكل مادة ، وينتج عملا ، كلاهما تتلقاه الحواس تلقياً مباشراً يحدث معه التوتر العصبى الذى تثيره المحسوسات ، فى حين أن الشاعر رغم أن عمله يمكن كذلك أن تتلقاه الحواس وأن يحدث التوتر العصبى المنشود — يتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العيانى القائم إلى الرموز المجردة من كل ما للشىء المحسوس ذاته من خصائص وصفات . الرسام يوثر باللون الأحمر على أعصاب المتلقى لفنه مباشرة .. أى بما فى المادة ذات اللون الأحمر التى استخدمها فى تلوين جزء من لوحته من قدرة على الإثارة ترجع إلى مدى كثافة اللون ودرجته وما إلى ذلك من خصائص ذاتية فى اللون نفسه . أما الشاعر فإنه لا يستطيع أن يؤثر هذا التأثير الحسى المباشر ، لأنه لا يستخدم اللون استخداما

مباشراً ، أى لا يضعك وجهاً لوجه أمام اللون ، وإنما هو يبتعث فيك اللون من خلال الرمز الصغير الذى يدل به عليه ، والذى تنطوى عليه كلمة ذات عدد صغير من المقاطع الصوتية لا تحمل أى خصيصة من خصائص اللون المذكور وإن كانت قادرة على استثارته . هذا اللون تتلقاه الأذن كلمة ذات مقاطع معينة ، أو تتلقاه العين شكلا منقوشاً فى حروف بذاتها ، لكنها لا تنفعل به إلا عند ما تعود به من صورته المجردة هذه إلى صورته الحسية المباشرة . وعلى ذلك نستطيع أن نقول إنه إذا كان الفنان التشكيلى إنما يشكل فى عمله الفنى المحسوسات المباشرة فإن الفنان التعبيرى يقوم فى عمله الفنى بعملية تشكيل وراء المحسوسات وتعلو عليها .

هذا من حيث مفردات التشكيل ، أعنى المفردات الأولية (كاللون عند الرسام والكلمة عند الشاعر) التى يتم من مجموعها تشكيل عمل كبير كلوحة فنية أو قصيدة شعرية .

* * *

وقد آن الأوان لأن نتحدث عن التشكيل فى القصيدة ؛ فقد قلنا إن المسألة فى الشعر ليست مجرد عملية تشكيل لمجموعة من الألفاظ كما هو الشأن فى أى عبارة لغوية ، وإنما هناك طابع خاص لهذا التشكيل يجعل من الكلام شعراً دون غيره من ضروب الكلام . فما الطابع التشكيلى الخاص الذى يجعل الكلام شعراً ، أو يجعله بصفة خاصة قصيدة شعرية ؟

ونعود إلى طبيعة اللغة من حيث هى زمانية مكانية فنقول : إن التشكيل فى اللغة بعامة يشمل نوعين من التشكيل الزمانى والمكانى . غير أنه وإن صحّ أن ترتيب مقاطع الكلمات بما فيها من حركات وسكنات يمكن أن يعدّ نوعاً من التشكيل الزمنى إلا أن الأمر يختلف فيما يختص بالتشكيل المكانى . وقد رأينا أن التشكيل المكانى الحقيقى هو ذلك الذى يتمثل فى الفنون التشكيلية الصرف ، حيث يكون للمفردات الواقعة فى المكان ، والملموسة للحواس أثرها المباشر فى الجهاز العصبى المتلقى العمل الفنى . أما فى فنٍّ تعبيرى كالشعر فالتشكيل المكانى لايتم إلا على نحو يجاوز المكان نفسه . ويعلو عليه . وقد قلنا إن عملية التشكيل الشعرى لاينفصل فيها التشكيل الزمانى عن التشكيل المكانى ، وإنما يندمج التشكيلان فى عملية واحدة ، فإذا القصيدة بنية زمانية ومكانية فى وقت واحد ، وإن كانت فى الحقيقة مجاوزة الزمان والمكان معا .

غير أننا — لغرض الدراسة فحسب — نستطيع لكى نحدد المشخصات الخاصة لعملية التشكيل فى الشعر أن نفصل موقتاً بين الصورتين التشكيليتين فى الشعر ، الزمانية والمكانية .

* * *

والمقصود بالتشكيل الزمانى فى الشعر هو كل مايتصل بالإطار الموسيقى للقصيدة . وفى الحديث عن هذا الإطار لا بد أن نتناول الوزن والإيقاع والصورة الموسيقية . ولقد عرف الشعر العربى القديم الأوزان ولم يحفل بالإيقاع . ذلك أن طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت على ذلك . فالمعوّل فى البناء الموسيقى للكلمة على المقاطع ، أى على الحركات والسكنات ، دون الإلتفات إلى الصفات الخاصة التى تميز الحركات بعضها عن بعض . فنحن نقول : « مُسْـ تَنْـ قَعْ » مثلا ، ونقول كذلك « مُسْتَشْفَى » فيتساوى فى نظر الوزن الشعرى المقطعان الأخيران من هاتين الكلمتين أعنى « قَعْ » و « فَى » . وعلى هذا النحو يتساوى أن تقول : نور — بئر — باب — عين — قفل ، فكلها على زنة واحدة هى فَعْل . ومن هنا كان التشكيل الموسيقى الخاص فى الشعر العربى هو ذلك التشكيل الوزنى المعروف بالبحور ، ذلك التشكيل الذى لايؤبه فيه إلا لتساوى الوحدات العروضية التى تتكون كل وحدة منها من نظام معين من الحركات والسكنات . أما « وقع » هذه الحركات والسكنات فشئ لايلتفت

إليه . إنه تشكيل لصورة مجردة من الحركات والسكنات دون التفات للخصائص المميزة لهذه الحركات والسكنات. وإذا نحن أخذنا فى الاعتبار هذه الخصائص كان من الصعب علينا أن نساوى من حيث « الوقع » بين كلمتى بئر ونور مثلا . وعلى هذا فالأوزان العروضية المعروفة فى الشعر العربى لا تعدو أن تكون قوالب مفرغة ومنسقة تنسيقاً تجريدياً صرفاً . ألسنا نزن البيت فنقول : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن — مثلا ؟ فإذا تمشت فيه الحركات والسكنات وفق هذه الصورة المجردة كان الوزن سليماً وحاز رضاءنا . أما الإيقاع الداخلى للكلمات ، أى إيقاع الحركات والسكنات بما فيها من قوة أو لين ، ومن طول أو قصر ومن همس أو جهر فشئ قلما يدخل فى التقدير ، وهو على كل حال لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه كما هو الشأن فى الأوزان العروضية .

ومن أجل هذا نستطيع أن نقول إن الشاعر القديم لم يكن حين ينظم قصيدته يقوم بعملية تشكيل زمانية حرة ، لأن الشكل الزمانى (أى البحر العروضى) كان بالنسبة إليه شيئاً ناجزاً . إنه بمثابة الأدراج التى يطلب منه أن يملأها . أما تصميم هذه الأدراج ذاتها فلا دخل له فيه . على الشاعر أن يطوّع الكلمات لنسق سابق لم يصنعه ولم يشارك فى صنعه . إنه بذلك كمن يشكّل نفسه خلال الطبيعة ، لا كمن يشكل الطبيعة خلال نفسه . وهذا هو الملحظ الجمالى الذى نريد أن نبرزه فى هذا المجال ؛ إذ أن محاولة قديمة ترجع إلى واضع العروض العربى نفسه وهو الخليل بن أحمد ، قد شاعت واستفاضت وربما كان ما يزال لها أنصار حتى الآن ، ترمى إلى دفع هذه الشبهة . وقد تبلورت هذه المحاولة فى تحديد طابع نفسى لكل وزن أو مجموعة من الأوزان ؛ فبعض الأوزان يتفق وحالة الحزن ، وبعضها يتفق وحالة البهجة ، وما إلى ذلك من أحوال النفس . وعلى هذا فالشاعر حين يعبر عن نفسه خلال الوزن المعين إنما يختار لنفسه أكثر الأشكال الطبيعية تناسباً مع حالته الشعورية : وعندئذ يمكن أن يقال إن الوزن رغم أنه صورة مجردة إلا أنه يحمل دلالة شعورية عامة مبهمة ، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة .

والواقع أن هذه الفكرة لا تصح إلا بالنسبة للشاعر الأول الذى استخدم الوزن المعين لأول مرة . فالمؤكد أنه كان فى هذه المرة ينسق الطبيعة (أعنى الصورة الزمانية) تنسيقاً خاصاً يتلاءم مع حالته الشعورية . وهذا هو المبدأ الذى ندعو إليه أو على الأقل نقف إلى جانبه ، أن يكون تشكيل الشاعر للطبيعة من خلال نفسه . لا أن يكون التشكيل الطبيعى تشكيلا متعالياً يتحكم فى نفس الشاعر . وآلاف الشعراء الذين جاءوا بعد الشاعر الأول فكتبوا قصائدهم فى نفس الوزن الذى ابتدعه ذلك الشاعر ... هؤلاء الشعراء كانوا — على نحو أو آخر — خاضعين لتلك الصورة الموسيقية التى ابتدعها ذلك الشاعر . هذا فضلا على أن الربط بين بعض الأوزان وحالة شعورية بذاتها لا يمكن الاطمئنان إليه ، إذ من السهل أن تعبر عن حزنك فى وزن وعن سرورك فى الوزن نفسه . وعملية استقراء بسيطة تؤكد لنا هذا النقد .

وعلى هذا كان من الطبيعى أن تحاول الشعراء على مدى العصور أن يتحللوا من ذلك الإطار الملزم الذى تمثل فى الصورة الكاملة للبحر وفى القافية التى تلتزم فى القصيدة كلها من حيث هى صوت مفروض على الأبيات فرضاً دون أن يكون له مبرر كاف فى كل حالة .

غير أن هذه المحاولات ، رغم كثرتها وتنوعها ، لم تكن تضرب فى الصميم ، فلم يكن التغيير الذى تحدثه تغييراً جوهرياً فى التشكيل الصوتى للقصيدة ، بل كان تغييراً جزئياً وسطحياً . أقول هذا وأنا أذكر المحاولات التى بدأت منذ وقت مبكر فى العصر العباسى لإحداث بعض التلوين الشكلى فى البنية الموسيقية للقصيدة . ونذكر من ذلك هنا الموشحة التى تروى لابن المعتز التى يقول فيها :

أيها الساقى إليك المشتكى
قد دعوناك وإن لم تسمع
ونديم همت فى غُرّته
وبشرب الراح من راحته
كلما قد فاق من سكرته
جذب الزقّ إليه واتكا
وسقانى أربعاً فى أربع

فهذا التشكيل يروعنا « منظره » للوهلة الأولى ، لكنه فى الحقيقة لا يحمل أى جديد ذى خطر . فالوزن المستخدم فى هذه الشطرات السبع وزن واحد . وكل شطرة منها تتساوى مع أى شطرة أخرى وزناً . ولم يبق إلا ذلك التلوين فى القافية . على أنه تلوين ما يزال خاضعاً للصورة المقررة قبلا لنظام هــذه المجموعة من الشطرات وهو بعد نظام سيلتزم فى الوحدات التالية . وعلى هذا فكل ما لهذه المحاولة من قيمة هى التخفيف من حدة التكرار المألوف فى الصورة التقليدية للقصيدة، حيث يمثل البيت بشطريه الوحدة الموسيقية المتكررة فى سائر الأبيات ، وحيث القافية والروىّ المتكرران فى نهاية كل بيت . فبدلا من أن يكون البيت هو الوحدة الموسيقية المتكررة صارت مجموعة من الشطرات ، منظمة تنظيما خاصًّا ، وإن كانت ما تزال ملتزمة لنفس الوزن ، ومرتبطة بنظام معين للقافية — صارت هى الوحدة المتكررة .

وأغلب المحاولات التى حوولت لتجديد الإطار الموسيـقى للقصيدة العربية ، وتشكيل هذا الإطار تشكيلا فنياً ، تكاد لا تخرج فى منتهاها عن هذه المحاولة المبكرة . قس على ذلك كل ما عرف باسم المربعات والمخمسات والمسدسات وما أشبه ، فكلها إطارات تختلف من حيث هندستها ، لكنها قبل كل شئ خاضعة لنظام معين من الهندسة . وبديهى أننا لا نقصد أن يخرج الشاعر على كل هندسة فى تشكيله عمله الفنى ، فنحن نؤمن بأن النظام عنصر أساسى فى الأعمال الفنية ، لكننا حريصون على جعل هذا النظام شيئاً يصدر عن نفس الشاعر لا شيئاً يفرض من الخارج ، أو يفرضه الشاعر نفسه على نفسه .

أما المحدثون فقد وقفوا عند المحاولات التشكيلية القديمة فقلدوها ، وأضافوا إليها مزيداً من الأشكال الهندسية الجديدة التى وفقوا إليها . من ذلك الأشكال التى خرج إليها المهجريون فى بعض قصائدهم ، وكذلك بعض الشعراء غير النابهين من شمال افريقية ، وغيرهم فى الأقطار العربية .

وكما ذكرت فى التقديم لم يكن هم مدرسة العقاد الشعرية تطوير ذلك الإطـار التقليدى المعروف للقصيدة العربية وإنما حرصت هذه المدرسة على إبراز التجربة الإنسانية الجادة فى نفس الإطار القديم أو الأطر التى استطاع الشعراء الآخرون من قبل الخروج عليها . ومن أبرز المحاولات التى حاولت بها هذه المدرسة ، على قلة محاولاتها ، تغيير الإطار الموسيقى التقليدى للقصيدة قصيدة « بعد عام » للعقاد . يقول فيها :

كاد يمضى العام يا حلو التثنى	أو تـوَلّى
ما اقتربنا منك إلا بالتمنى	ليس إلاّ

° ° °

مذ عرفناك عرفنا كل حسن	وعذاب
لهب فى القلب فردوس لعينى	فى اقترابى... الخ

وهذه المحاولة لا تعدو أن تكون إضافة لقيد جديد لا تخففاً من القيود القديمة ، لأنها أضافت لازمة جديدة هى تلك القافية الداخلية فى البيت . وكثير من أبيات الشعر القديم قد صنع فيها أصحابها هذه القافية الداخلية ، ودرس البلاغيون هذه الظاهرة تحت عنوان التقسيم ، والمقصود تقسيم البيت إلى وحدات ثلاث أو أربع كل منها تنتهى بنفس القافية التى ينتهى بها البيت . وقد تحدث مخالفة فتتفق قوافى الوحدات الثلاث الأولى وتختلف عن قافية البيت الأصلية . وما

أشبه محاولة العقاد تلك بمحـاولة شاعر من أقطاب المهجرين هو إلياس فرحات حيث يقول :

يا عروس الروض يا ذات الجناح يا حمامه
سافرى مصحوبة عند الصباح بالسلامه
واحملى شوق فؤاد ذى جراح وهيـامه

ونستطيع أن نضيف عدداً كبيراً من النماذج التى تمثل هذا النمط من التشكيل الموسيقى . لكن كثرة النماذج لن تغير من حقيقة هذه المحاولة ، وهى أنها محاولة سطحية لتشكيل موسيقى القصيدة وليست محاولة جوهرية . بل لعلنى لا أبعد كثيراً حين أذهب إلى أن شكل تنسيق الكلمات على الورق له دخل كبير فى هذه المحاولة . فكل شاعر يحاول كتابة قصيدته على الورق بطريقة توحى للوهلة الأولى أنه قد أحدث فى القافية مثلا حدثاً خطيراً حتى ليبدو للناظر للوهلة الأولى أن هذا الشاعر قد صار لا يلتزم القافية وإنما هو يطلق أبياته مرسلة دون قافية . وهذه العملية تنطوى على شىء من الخداع ، والقارىء أو الناقد الذى لا يستبصر بها مخدوع . فإذا قرأنا مثلا قول الشاعر نعمة الحاج :

يا حامـات الحمى هجتن بى
كامن الشوق ونيران الجوى
ذهب العمر وولّى مسرعاً
والصبا هيهات لى أن يرجعا
أيكون العمر إلا موجعـا
بعـد هذاك الزمان الطيب
زمن اللهو ولذات الهوى !

فينبغى ألا نتصور أنه قد تحلل من نظام خاص للقافية ، بل الحق أن هذه الأبيات تسير وفق النمط الذى بدأه ذات يوم ابن المعتز ، والذى سبق أن أوردناه . وعلى هذا فالوضع الصحيح لهذه الأبيات هو وضع الموشحة أى هكذا :

يا حمامات الحمى هجتن بى كامن الشوق ونيران الجوى
ذهب العمر وولى مسرعا
والصبا هيهات لى أن يرجعا
أيكون العمر إلا موجعا
بعد هذاك الزمان الطيب زمن اللهو ولذات الهوى

وعندئذ نجد أنفسنا قد عدنا بالشعر الذى كانت صورة كتابته توحى بانفلاته من أسر القاعدة إلى وضعه الحقيقى فإذا هو نسق من الموشحات .

والحق أن كل محاولات التجديد التى تمت فى الإطار الموسيقى للقصيدة على أيدى شعراء هاتين المدرستين الكبيرتين إنما كانت تستلهم تلك المحاولات التى قام بها حشد من الشعراء القدامى أنفسهم . وفى نفس الاتجاه ، وتحت نفس التأثير يمكن النظر إلى محاولات التلوين الموسيقى التى جاءت بعد ذلك على أيدى الشعراء الذين تمرسوا بالصورة التقليدية للقصيدة حين سمحوا لأنفسهم بإحداث بعض التلوين . وأسوق هنا مثالا من شعر الصيرفى ؛ فهو يقول فى قصيدة بعنوان « سحر صوت » :

إنْ غرَّد البلبل فى هدأة الأسدافْ
وصفّق المجداف
فى صفحة الجدولْ
فصوتك المرسَلْ أنغامُهُ أطيافْ
تطوف فى دَلّ
فى مرقص الليـلِ
كَشُرَّدْ الأحلامْ برّاقة الأجسـامْ
من عـالم الوهْمِ
قيثارةٌ توحى من صوتها العذبِ
معـانىَ الحبِّ
بسرِّها يوحى
للقلب والروح يا نغمـة الغيبِ
فى مسمعى ظلّى
وجمِّعى حولى
عرائس الإلهامْ بساحر الأنغامْ
فى ساعة الحلمِ

ورغم تماوج النغم نتيجة لتوزيع القافية إلا أن الشاعر ما زال يرتبط بترتيب معين لبعض القوافى يكرره فى كل وحدة ارتباطاً يذكرنا بنظرية « القفل » فى

الموشحة الأندلسية . وبعد ذلك ماتزال القصيدة مجموعة من الشطرات المقبسة على الوزن والمتساوية .

* * *

فى كل تلك المحاولات التى عرضنا لها لانستطيع أن نقول إن الشاعر كان يقوم بحق بعملية تشكيل موسيقية لقصيدته . وقصارى ما يمكن أن نسلم به هو أن الشعراء أحسوا بوطأة الموسيقى الشعرية القديمة على أنفسهم أحسوا أن مشاعرهم ووجداناتهم لايمكن حصرها فى تلك البحور العروضية المرصودة وكل مشتقاتها ، وأنهم فى حاجة كيما يعبروا عن الموسيقى التى تنغمها مشاعرهم المختلفة إلى شئ من التخفف أو — إن شئنا الدقة — إلى شئ من التعديل فى الفلسفة الجمالية التى تسند تلك القوالب الموسيقية القديمة غير استقرار تلك الفلسفة الجمالية فى ضمائر الشعراء لكثرة ماقرأوا من الشعر التقليدى وما نظموا على نسقه حالت دون الخروج الحقيقى على تلك القوالب ، الخروج الذى يفلسف موسيقى الشعر فلسفة تأخذ فى الاعتبار الأول قيمة الإيقاع النفسى للنسق الكلامى لا صورة الوزن العروضى للبيت الشعرى

إن تلك المحاولات التجديدية للإطار الموسيقى فى الشعر العربى لا تختلف فى كثير عن تلك المحاولات الشكلية التى حاولها أمثال أبى نواس والمتنبى التى أشرنا إلى بعضها فى مستهل هذا الحديث ، والتى لم يقدر لها أن تحدث فى الشعر العربى حدثا له خطورته وإنما انتهى أمرها بانتهاء أصحابها . ذلك أنها محاولات جزئية وسطحية ما تزال تخضع فى صميمها للإطار التقليدى المستقر فى ضمائر الشعراء والناس على السواء .

غير أنه كما كان من الضرورى أن تظهر مدرسة شوقى لكى تعود بالشعر إلى مستوياته القديمة الراقية ، فقد كان ضروريا كذلك أن تعود المحاولات القديمة الجزئية الشكلية لتجديد الإطار الموسيقى للشعر أو التحوير فيه ؟ فن هذه المستويات وهذه المحاولات يمكن أن يبدأ الانطلاق الحقيقى . وهو انطلاق واع متدبر تسنده فلسفة جمالية لها وزنها وخطورتها . وهذا ما كان . فقد غامر بعض الشعراء مغامرة فنية للخروج بالقصيدة العربية من سجنها الذى حبست فيه قروناً وقروناً ، إلى آفاق أكثر رحابة وأكثر خصوبة وامتلاء .

* * *

فى خلال السنوات العشر الأخيرة كان الإحساس بالحاجة إلى التغيير فى الإطار الشعرى قد نضج وبلغ ذروته ، وظهرت ثمار طيبة لمحاولات جادة فى سبيل هذا التغيير . ولم يكن التغيير المنشود والمتحقق فى هذه المرة تغيراً جزئياً أو سطحياً ، بل كان تغيراً جوهرياً شاملا . كان تشكيلا جديداً كل الجدة للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى : أو من حيث الإطار والمحتوى . ولن نتحدث الآن عن فلسفة القصيدة الجديدة بعامة ، وإنما سنقصر الكلام على الإطار الموسيقى الذى انتهت إليه القصيدة العربية الجديدة.

وطبيعى أن التغيير لم يظهر دفعة واحدة ، ولم يبلغ حد النضوج منذ المحاولة الأولى ، بل لعله ما زلنا فى حاجة لمزيد من الزمن لإنضاج المحاولة وجنى المزيد من ثمارها الطيبة . ومع ذلك ، ومع أن فترة التجربة لم يمض عليها أكثر من عشر سنين وهى فترة جد قصيرة بالقياس إلى مئات السنين التى عاشتها القصيدة التقليدية — إلا أن النماذج الناضجة لهذه المحاولة تستطيع أن تقف على أرض ثابتة ،كما تستطيع أن تقدم البرهان على قيمة المحاولة ودلالتها الفنية .

ونبادر هنا فنذكر أن المحاولة لم تكن نتيجة عجز من الشعراء عن نظم شعرهم فى القالب القديم ، كما أن المسألة لم تكن مجرد الرغبة فى التخفف من أعباء الوزن والقافية ، فما أيسر التزامها بعد قليل من الدربة والمراس . وإنما كان الدافع الحقيقى هو جعل التشكيل الموسيقى للقصيدة فى مجملها خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التى يصدر عنها الشاعر . فالقصيدة فى هذا الإعتبار صورة موسيقية متكاملة ،

تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق ، محدثة نوعاً من الإيقاع الكلى الذى يترك فى نفس المتلقى أثره . إنها صورة من الإيقاع الذى يساعد المتلقى على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة . ونحن فى الحقيقة لا نرضى عن العمل الفنى إلا لأنه ينظم لنا مشاعرنا وينسقها ويربط بينها فى إطار محدد .

ومن هنا لم تكن الصورة التشكيلية لموسيقى الشعر القديم لتفى بهذا الغرض ، لأن القصيدة لم تكن فى مجملها تمثل بنية أو صورة موسيقية على هذا النحو ، بل كانت — كما ذكرنا — وحدة موسيقية متكررة . ومرة تكون هذه الوحدة بيتا ينتهى بقافية متكررة ، ومرة تكون مجموعة من الأبيات لها نظام وقواف تتكرر فى الوحدات الأخرى . كانت القصيدة القديمة شكلا موسيقياً « مفتوحاً » إذا أمكن التعبير ، يمكن أن تتكرر فيه الوحدة الموسيقية إلى ما لا نهاية ، شأنها شأن الزخرفة العربية (فن الأربسك) . أما الصورة التشكيلية الجديدة لموسيقى القصيدة فتجعل من القصيدة كلها وحـــدة تضم مفردات نغمية كثيرة فى إطار شعورى شامل . إنها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها ولها دلالتها الشعورية الخاصة التى يستطيع متلقى القصيدة أن يدركها فى غير عناء ، وأن يحس تساوقها مع المضمون الكلى للقصيدة .

إن موسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساساً على هذا الفرض : أن القصيدة بنية إيقاعية خاصة ، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته ، فتعكس هذه الحالة لا فى صورتها المهوشة التى كانت عليها من قبل فى نفس الشاعر ، بل فى صورة جديدة منسقة تنسيقاً خاصاً بها ، ومن شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم المهوشة وفقاً لنسقها .

هذا هو الأساس الجمالى لفكرة التشكيل الجديدة لموسيقى القصيدة . وهذا الأساس مغاير تمام المغايرة للأساس الجمالى القديم ، وهذه المغايرة لا تعنى أى عداء كما قد يتبادر للذهن ، لأن الشعر التقليدى له روعته الخاصة . أليس لفن الأرابسك روعته الخاصة ؟ وكذلك الشأن بالنسبة للشعر الجديد ، من حيث هو تعبير عن وجهة نظر جمالية أخرى ، لا يمكن إلا أن يكون له روعته الخاصة به . أما إلى أى الشعرين نميل فهذا يحدده مذهبنا الجمالى الذى نرتضيه . وفى حدود الإطار الموسيقى للقصيدة قد نميل إلى القصيدة القديمة عندما نكون مثاليين فى نظرتنا الجمالية ، حسيين فى تذوقنا الجمال ، وقد نميل إلى القصيدة الجديدة عندما نأخذ بفلسفة جمالية تؤمن بقيمة الواقع النفسانى فى الفن والحياة على السواء .

° ° °

وقد كان طبيعياً — وقد قامت القصيدة الجديدة على أساس جمالى جديد — أن يحدد الشعراء موقفهم من الوسائل التشكيلية الموسيقية القديمة ، وأبرزها الوزن والقافية . لم يكن من الممكن الإبقاء على الصورة الجامدة للوزن والقافية ، وكان لابد من إدخال تعديل جوهرى على هذين العنصرين حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة . غير أن الوزن والقافية — بعيداً عن أى مذهب جمالى خاص — هما عصب التعبير الشعرى ، هما الصفة « الخاصة » التى قلنا إنه لابد من توافرها حتى يكون الكلام المشكل أمامنا شعراً وليس مجرد كلام . ترى أمكن أن تلغى النظرة الجديدة هذين العنصرين الأساسيين من التعبير الشعرى فيقوم الشعر عندئذ بغير وزن ولا قافية ؟ مستحيل . فالشعر — كائناً ما كان مذهبنا الجمالى — لابد أن يتوفر على الوزن والقافية . ومن ثم كان لابد للشعر الجديد من الارتباط بهذين العنصرين رغم كل شىء .

إن الشعر الجديد لم يلغ الوزن ولا القافية ، لكنه أباح لنفسه وهذا حق لا مماراة فيه — أن يدخل تعديلا جوهرياً عليهما لكى يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه مالم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه . فلم يعد الشاعر حين يكتب

القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذى الشطرين وذى التفعيلات المتساوية العدد والمتوازنة فى هذين الشطرين . وكذلك لم يتقيد فى نهاية الأبيات بالروىّ المتكرر أو المنوع على نظام ثابت .

ولما كان الهدف من الصورة التشكيلية الجديدة هو إعطاء صورة إيقاعية للحالة الشعورية . ولما كانت اللغة العربية بحكم طبيعتها كما سبق أن رأينا — ليست لغة إيقاعية ، أو لم نألف أن نجعل منها لغة إيقاعية ، فقد برزت أهم صعوبة فنية أمام الشعراء فى محاولتهم التشكيلية الجديدة ، وهى كيف يجعلون القصيدة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة ، دون أن يلغوا الوزن والقافية. وكان الحل الوحيد لهذا الإشكال هو أن يحطموا الوحدة الموسيقية للبيت ، تلك الوحدة التى كانت تفرض على النفس حركة معينة لم تكن فى أغلب الأحيان هى الحركة الأصيلة التى تموج بها النفس . وقد نتج عن ذلك أن الشاعر كان يتحرك نفسياً وموسيقياً وفق مدى الحركة التى تموج بها نفسه . قد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهى ، وعندئذ ينتهى الكلام أو ينتهى السطر ، وقد تكون ذبذبة بطيئة هينة متماوجة وممتدة ، وعندئذ يمتد الكلام أو يمتد السطر بها إلى غايتها . وفى كلتا الحالتين ما يزال الكلام يحمل الخاصة المميزة لتشكيل اللغة تشكيلا شعرياً وأعنى بذلك خاصة الوزن . فالسطر الشعرى فى القصيدة الجديدة . سواء أطال أم قصر ، ما زال خاضعاً للتنسيق الجزئى للأصوات والحركات ، المتمثل فى التفعيلة . أما عدد هذه التفعيلات فى كل سطر فغير محدود وغير خاضع لنظام معين ثابت . وسنرى النماذج بعد قليل .. غير أن الجديد فى هذه الحالة هو أن الكلام بالإضافة إلى عنصر التنسيق الصوتى المجرد الصرف الذى تكفله التفعيلة العروضية قد حاز خاصية موسيقية جوهرية هى ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر .

وعلى هذا فقد أضيف إلى الوزن التقليدى فى القصيدة القديمة قيد تشكيلى جديد ، لكنه أكثر حيوية وامتلاء هو قيد الإيقاع . ولم تعد موسيقى الشعر مجرد أصوات رنانة تروع الأذن ، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقى لتهز أعماقه فى هدوء ورفق .

أما متى ينتهى السطر الشعرى فى القصيدة الجديدة فشىء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه ، وذلك وفقاً لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التى تموج بها نفسه فى حالته الشعورية المعينة . ومن أجل ذلك برزت فى الشعر الجديد مشكلة القافية . ولم يكن الشعر ليستغنى عن القافية ، لكنه يستطيع أن يستغنى عن الروىّ المتكرر فى نهاية السطور . ومن هنا استغنى الشاعر عن القافية بوضعها القديم ، لكنه ألزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة ، تلك التى لا ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها إلا ارتباط انسجام وتآلف ، دون اشتراك ملزم فى حرف الروى . وبذلك صارت النهاية التى تنتهى عندها الدفعة الموسيقية الجزئية فى السطر الشعرى هى القافية ، من حيث إنها النهاية الوحيدة التى ترتاح إليها النفس فى ذلك الموضع . فالقافية فى الشعر الجديد — ببساطة — نهاية موسيقية للسطر الشعرى هى أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية . ومن هنا كانت صعوبة القافية فى الشعر الجديد ، وكانت قيمتها الفنية كذلك . فالقافية فى القصيدة القديمة كانت تحتاج من الشاعر إلى حصيلة لغوية واسعة . وكثيراً ما كان الشعراء يحصلون على هذه القوافى قبل أن ينظموا الأبيات ذاتها ، فكانوا عندئذ ينظمون البيت للقافيـــة التى خطرت لهم ، استملاحاً للقافية فى ذاتها . وكلنا نعرف هذا ، ونعرف مدى جنايته على التعبير الشعرى الصادق الأصيل . أما القافية فى الشعر الجديد فكلمة لا يبحث عنها فى قائمة من الكلمات التى تنتهى نهاية واحدة ،

وإنما هى كلمة « ما » من بين كل كلمات اللغة ، يستدعيها السياقان المعنوى والموسيقى للسطر الشعرى ، لأنها هى الكلمة الوحيدة التى تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها .

ومن هنا أصبحت القصيدة الجديدة نَفَسًا واحداً أو تكاد ؛ يتخلل ذلك وقفات ارتياح لابد منها للمتابعة ، وهذه الوقفات ترتبط فى الإنسان بالعاملين الفسيولوجى والنفسانى على السواء . فالنفس المتردد بين الشهيق والزفير له قدرة محدودة على الامتداد . فإذا كانت الحركة الموسيقية بحيث لاترهق هذا النفس وإنما تتماوج مع حركات الشهيق والزفير فى يسر وسهولة كان ذلك مدعاة للاحساس بالارتياح إزاء هذه الموسيقى . وكذلك الأمر بالنسبة للعامل النفسانى ، فنحن كثيراً ما نتهيأ نفسياً لاستقبال جملة من مدى صوتى معين بمجرد أن نبدأ فى قراءة هذه الجملة . فإذا حدث توافق فى المدى بين ما كنا نتوقعه وما هو حادث كان ذلك مجلبة لارتياحنا ، فإن لم يحدث التوافق قام مقامه نوع من الخذلان والتعثر ، وبذل المجهود إثر المجهود للتكيف مع ما هو حادث . وكل ذلك مدعاة للضجر ، وقد ينتهى بنا الضجر إلى أن نترك هذه القصيدة المتعثرة موسيقياً فلا نتم قراءتها .

كل ذلك جعل القصيدة الجديدة نسقاً موسيقياً بالغ الحساسية ، بالغ الصعوبة . فكل حركة فيها بميزان دقيق ، وكل حركة ترتبط إيقاعياً مع سائر الحركات ارتباطاً نغمياً لا يحكمه سوى الحالة الشعورية التى يخضع لها الشاعر . أما الوقفات (التى نسميها قوافى) فاختيار أماكنها واختيار أنسب الأصوات إيقاعياً لها أمر بالغ الخطورة ، ويحتاج فى الشاعر إلى أصالة واقتدار .

ولما كانت القصيدة الجديدة بنيةموسيقية متكاملة كان من الطبيعى أن يلتفت الشاعر فى تشكيله لهذه البنية إلى العناصر التى تحقق الانسجام بين مفرداتها . فعملية التشكيل التى يقوم بها الشاعر فى القصيدة الجديدة عملية معقدة غاية التعقيد (ونحن لا نتكلم الآن إلا عن عنصر واحد من عناصر هــذا العمل الشعرى المعقد) لأنها تأخذ فى الاعتبار الأول أن تكون القصيدة — مهما طالت — هى الوحدة الفنية التى تعمل فى داخلها أشتات من المفردات والدقائق . فإذا كان همّ الشاعر التقليدى أن يجوّد بناء البيت الشعرى فقد صار همّ الشاعر الجديد أن يتقن بناء القصيدة من حيث هى كل . والبناء الموسيقى للقصيدة هو الصورة الحسية لها ، هو أول ما يصادف السامع أو القارئ منها ؛ ومن ثم كانت خطورته ، وكانت العناية به .

* * *

وتتراوح محاولة التجديد بين مجرد عدم التزام نظام ثابت فى طول السطور وفى القوافى مع احتفاظ بروح القصيدة القديمة ، إلى خروج حقيقى من الإطار القديم ، والروح الشعرى المسيطر فيه . أجل ؛ إن للشعر القديم روحاً غلاّباً لا يخطئه الإنسان حين يتمثل فى قصيدة بين مئات القصائد . وأى تجديد ، مع الاحتفاظ بهذا الروح من حيث هو بلورة للفلسفة الجمالية الشعرية القديمة ، لا يمكن أن تكون له نتائج حاسمة ، تماماً كتلك المحاولات التى سبقت الإشارة إليها . أما القصيدة الجديدة فيتفجر فيها روح آخر، لا يخطئه الإنسان وإن لم يستقر بعد فى النفوس الاستقرار اللازم . والمسألة بعدُ مسألة زمن .

فى ديوان « شظايا ورماد » للشاعرة المجددة نازك الملائكة ، نقرأ قولها ترثى يوماً تافهاً :

كان يوماً تافهاً ، كان غريباً
أن تدقّ الساعة الكسلى وتحصى لحظاتى
إنه لم يكُ يوماً من حياتى
إنه قد كان تحقيقاً رهيبا
لبقايا لعنة الذكرى التى مزّقتها
هى والكأس التى حطمتها
عند قبر الأمل الميّت خلف السنوات
خلف ذاتى !

فهذه الأسطر – وليست الأبيات – تختلف طولا وقصراً ، وكل سطر فيها ينتهى بحق النهاية الموسيقية المريحة ، دون تقيد بنظام ثابت لهذه النهايات ، ودون التزام لحرف روىٍّ واحد فى كل هذه النهايات . وإنما راوحت الشاعرة بين حروف الروىّ الثلاثة التى استخدمتها فى نهاية هذه السطور الثمانية . ومع كل هذا ، ومع إعجابى الخاص بالشاعرة ، لا أملك إلا أن أقول إن روح القصيدة القديمة ما زالت تطل – على استحياء – من خلال هذه المجموعة من السطور . فما زالت النغمة الخطابية التى تميز الصياغة التقليدية تضفى على هذه السطور مسحة من الروح القديم .

وإذا كنا قد دفعنا وهماً باطلا ينظر إلى الشعر الجديد على أنه خِلْو من الوزن والقافية ، فإن وهماً أشد خطراً يدعونا هنا إلى دفعه . فقد خيِّل لكثير من الشعراء الذين لم يحصلوا ثقافة فنية تجلو لهم حقيقة التجديد أن الشعر الجديد لا يختلف عن الشعر القديم إلا فى الصورة التى يكتب بها على الورق . وعندئذ جاءوا بقصائدهم التى نظموها على النمط القديم وراحوا يقسمونها تقسيماً عجيباً ظناً منهم أن هذا هو المقصود بتحطيم وحدة البيت ، فصارت القصائد من حيث شكلها على الورق توحى بأنها من الشعر الجديد ، حتى إذا قرأنا فيها تبين لنا الخداع والفهم الساذج . والغريب أن يتورط فى هذا الفهم بعض شداة النقد الأدبى .

فقد أورد بعضهم قصيدة « النهاية » للشاعر المهجرى نسيب عريضة ، والتى يقول فيها :

كفّنوه
وادفنوه
أسكنوه
هوّة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه ، فهو شعب
ميّت ليس يفيق
هتك عرض
نهب أرض
قتل بعض
لم تحرك غضبَه
فلماذا نذرف الدمع جزافا ؟
ليس تحيا الحطبه !

يورد هذا على أنه مثال للتصرف فى الأوزان والقوافى . والحقيقة أن هذا الشعر تقليدى فى الوزن والقافية بصفة خاصة . وطريقة كتابته على هذا النحو لا تخدعنا ، فقد كان من الممكن أن يكتب هكذا :

كفنوه وادفنوه ، أسكنوه هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه ، فهو شعب ميت ليس يفيق

• • •

هتك عرض ، نهب أرض ، قتل بعض لم تحرك غضبه
فلماذا نذرف الدمع جزافا ليس تحيا الحطبه

وعندئذ نكون قد عدنا إلى الأشكال الجديدة الملتزمة لنظام محدد فى الوزن والقافية وليس هذا من الشعر الجديد فى شىء .

وهذه الطريقة نفسها نجدها عند أكثر من شاعر من الشعراء الشبان الذين اقتحموا ميدان الشعر الجديد . وأمامى الآن ثلاثة دواوين من الشعر هى « أغانى إفريقيا » للفيتورى و « عبير الأرض » للعنتيل و « الطين والأظافر » لمحيى الدين فارس ، وفيها نماذج كثيرة للقصائد ذات الصياغة التقليدية التى قطّعت فيها الأبيات تقطيعاً عجيباً لكى تأخذ فى الكتابة شكل الشعر الجديد . وأكتفى الآن بمثال من الفيتورى ، يقول فى مستهل قصيدة طويلة بعنوان « امرأة عاشقة » :

لا ... لم يكن وهماً هواكِ
ولم يكن وهما هواىْ
إن الذى حسبتَه روحُكِ
قد تبعثر فى خطاى ...
مازال طفلا صارخاً
جوعان يرضع من دماى !

فهذه السطور كانت فى الأصل هكذا :

لا لم يكن وها هواك ولم يكن وها هواى
إن الذى حسبتُه روحك قد تبعثر فى خطاى
مازال طفلا صارخاًجوعان يرضع من دماى

وهذا هو نسقها الموسيقى الذى لا يمكن تمثلها إلا فيه ، لأن عملية التقطيع الاعتباطى للبيت وتوزيعه على سطرين بدلا من سطر واحد ، أفقدت بعض السطور مداها الموسيقى . يتضح هذا فى البيت الثانى حيث لم يتفق التقطيع من نهاية الشطرتين المكونتين للبيت ، كما هو الحال فى البيتين الأول والثالث ، ذلك فى قوله (إن الذى حسبته روحك) فليس هناك أى مبرر لا من الناحيــة المعنوية ولا من الناحية الموسيقية لانتهاء السطر عند كلمة روحك . فهذه الصورة من انتهاء السطر تجافى الأساس الموسيقى الذى تقوم عليه نهاية السطر فى الشعر الجديد بحق .

ولما كانت القصيدة الجديدة تشكيلا موسيقياً خلال وحدة منسجمة فقد يتحتم علينا أن نورد نصّاً كاملا لإحدى القصائد الجديدة حتى نستبصر بذلك التشكيل النغمى الجديد فى صورته الكاملة ، وحتى نتمكن من الإحساس بالروح الشعرى الجديد الذى يتفجر من خلال هذه الموسيقى . وقد تطول بنا الوقفة لو أننا صنعنا ذلك ، غير أنى سأعرض الآن وحدة موسيقية من ثلاث وحدات تكون قصيدة للشاعر صلاح الدين عبد الصبور بعنوان « أغنية حب » . فهذه الوحدة تمثل صورة مصغرة للوحدة الكلية التى تشمل القصيدة يقول :

صنعت مركباً من الدخان والمداد والورق
ربّانها أمهر من قاد سفيناً فى خضم
وفوق قمة السفين يخفق العَلَم
وجه حبيبى خيمة من نور
وجه حبيبى برقى المنشور
جُبت الليالى باحثاً فى جوفها عن لؤلؤة
وعدت فى الجراب بضعة من المحار
وكومة من الحصى وقبضة من الجمار
وما وجدت اللؤلؤة
سيدتى ، إليك قلبى ، واغفرى لى ... أبيض كاللؤلؤة
وطيّب كاللؤلؤة
ولامع كاللؤلؤة
هدية الفقير
وقد ترينه يزين عشك الصغير .

هذه الوحدة تمثل النمط الجديد من التشكيل الموسيقى للقصيدة . فأنت لا تحس بأى ظل من الظلال النغمية للبيت القديم وأنت تقرأ هذه السطور . وأنت فى الوقت نفسه تحس بارتباط نغمى بين السطر وما يسبقه وما يليه . هذا بالإضافة إلى نقط ارتكاز نغمية تبرز من وقت لآخر لكى توجه الحركة النفسية التالية مع الحركة الموسيقية ؛ بل أ كثر من هذا تتكرر الكلمة الواحدة (اللؤلؤة مثلا) فى نهاية عدة أسطر ، سواء أكان بينها فاصل أم لم يكن ، غير أن هذا التكرار لا يزعجك كما هو شأن التكرار ، بل يكون فى ذلك الموضع عامل توكيد نغمى أنت فى حاجة إليه .

وعلى هذا تحتفل القصيدة الجديدة بالتشكيل الموسيقى أيما احتفال . لا ؛ لأن ذلك ضرورى فى الشعر بعامة ، بل لأنه أساسى فى الشعر الجديد بخاصة . فالكيان الفنى للشعر الجديد قائم فى هذا التشكيل الموسيقى الذى جعل من موسيقى الشعر ذبذبات تتحرك بها النفس لا مجموعة من الأصوات التى تروع الأذن . ومن ثم تتحــدد قيمة هــذه النزعة التشكيلية فى الشعر الجديد . وهى بداية لتطوير حقيقى وجوهرى للقصيدة العربية وللشعر بعامة ، قامت منذ وقت قريب ، وما زال فى الوقت متسع لتعميق التجربة وتأصيلها ، وارتياد آفاق جديدة من التجديد فى نفس الاتجاه بعد أن فتح الباب .

والمستقبل — بعد — هو الحكم الأخير .

رحلة مع ابن بطوطة

في السودان

بقلم الأستاذ محمود الشرقاوى

منذ ستمائة سنة وسبع كان الرحالة المغربى ابن بطوطة أشهر الرحالة العرب وأطولهم رحلة ، يزور السودان . و « السودان » الذى زاره ابن بطوطة ووصف بلاده وناسه وأشجاره ومعادنه فى رحلته تلك ، ليس هو السودان الذى نعرفه الآن بحدوده الجغرافية .. فنحن نجده يذكر بين مازار من البلاد مدينة « أكرا » وهى ، كما نعرف ، عاصمة الجمهورية الجديدة « غانا » التى كان الأوروبيون المستعمرون يسمونها إلى عهد قريب : « ساحل الذهب » ، كما نجد ابن بطوطة يذكر زيارته لبلاد ومناطق تقع الآن فى الكونغو البلجيكى وغيره من بلاد وسط إفريقية . ويبدو أنه كان يقصد من « السودان » البلاد التى يسكنها السود على العموم .

ولكن السودان الشقيق كما نعرفه الآن كان بين البلاد التى زارها ابن بطوطة ووصفها وصفاً شائقاً مفصلاً ، وسار بين قراها ومدنها من الجنوب إلى الشمال حتى الشلال ، الذى ذكر أنه حدود بلاد السودان مع مصر .

● طريق الرحلة

كان السودان آخر البلاد التى زارها ابن بطوطة فى رحلته ووصفها فى كتابه القيم « تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار » . ويقول عن هذه الزيارة إنه ترك مدينة سجلماسة » فى الغرب غرة المحرم من سنة ٧٥٣ (فبراير سنة ١٣٥٢) وعبر الصحراء بقافلته حتى دخل « إيوالاتن » فى غرة ربيع الأول ، بعد شهرين من بدء الرحلة ، وكان نائب السلطان فى مدينة «إيوالاتن» يسمى «فربا حسين» . وفربا معناها النائب .. وقد أقام ابن بطوطة فى هذه القرية نحو خمسين يوما . ويقول : إنها أول عمالة السودان أى أول بلاده . وقد زار ابن بطوطة فيها « الفربا » حين استضافه « منشاجوى » حاكم البلدة فقبل ضيافته . ووصف ابن بطوطة البلدة بأنها شديدة الحر ، فيها قليل من النخل يزرع فى ظله البطيخ ، ولحم الضأن فيها كثير ، تسكنها قبيلة تسمى : « مسوفة » ، وقال عن نسائها : إنهن ذات جمال فائق .

ولقد سار ابن بطوطة بعد ذلك إلى : « مالى » والمسافة إليها من « إيوالاتن» مسيرة أربعة وعشرين يوماً للسائر المجد فى طريق كثيرة الأشجار : بعضها ضخم حتى تستطيع القافلة أن تقف فى ظل واحدة منها . وبعضها لا أغصان له ولا ورق . ولكن ظل جسدها يظل الإنسان ، وبعض الشجر يمتلىء جذعه بالماء فيصير بئراً ! وبعض الشجر أيضاً تتخذه النحل بيتاً فيشتار منه الناس العسل . وقال ابن بطوطة إنه رأى شجرة ضخمة جلس فى بطنها ينسج الثياب . وفى الطريق أشجار لها ثمر يشبه الإجاص « الكمثرى » ، والتفاح والخوخ والمشمش ، ولكنها ليست هى .. وأشجار

تثمر ثمراً يشبه البطيخ . ولكنه إذا نضج وطاب انفلق عن مسحوق يشبه الدقيق ، فيطبخه الناس ويأكلونه .

وصلت القافلة إلى « زاغرى » ثم « كابَرَة » التى يقول إنها تقع على النيل ثم إلى « زاغة » التى ينحدر النيل منها ثم « تُنْبُكْتُو » ثم كَوْكَو » ثم « بولى » من بلاد الليميين ، وهى آخر بلاد مالى .

ثم سارت بعد ذلك إلى « يوق » التى وصفها بأنها من أكبر بلاد السودان . وقال إنه لايدخلها الرجل الأبيض . ثم إلى بلاد النوبة حيث « دنقلة » و « جنادل » ولعلها « الشلال » إذ يقول : إنها آخر حدود السودان شمالا ، وأول حدود مصر بالقرب من أسوان . وكان سلطان دنقلة — وهى أكبر بلاد النوبة — عندما زارها ابن بطوطة يسمى « كنز الدين » أسلم على أيام الملك الناصر[1] .

* * *

هذا هو الطريق الذى سلكه ابن بطوطة فى رحلته إلى بلاد السودان ، ومنه نعرف أنه عبر الصحراء الكبرى إلى إفريقية الغربية ، فنزل إلى نهر النيجر حيث تقع عليه مدينة « تنبكتو » (وقد خلط بينه وبين نهر النيل) ، ثم سار إلى بحيرة تشاد ، ثم شق السودان إلى دنقلة فالشلال فأسوان شمالا . وكانت « سجلماسة » التى بدأ منها رحلته مركزاً لتجارة دائمة بين مراكش والجزائر وبين السودان . وهى واقعة فى الجنوب الشرقى من جبال أطلس فى أرض خصبة .

ويقول ابن بطوطة إنه فى طريق عودته ، خرج من « تكدا » إلى « توات » وحمل معه زاداً يكفيه سبعين ليلة . وكان خروجه من « تكدا » يوم الخميس ٢١ من شعبان سنة ٧٥٤ هـ (يوافق ٦سبتمبر من سنة ١٣٥٣م) فى قافلة كبيرة كان عدد الخدم فيها وحدهم ستمائة فوصل « سجلماسة » فى أواسط ذى القعدة . وبذلك تكون رحلة ابن بطوطة فى بلاد السودان استغرقت نحو سبعة عشر شهراً ، والبلاد التى زارها بعضها الآن فى نيجيريا ، وبعضها فى السودان الفرنسى . وبعضها ، كما قلنا ، فى غانا .

● المعادن والثروة

يشير ابن بطوطة فى حديثه عن البلاد التى زارها من هذه المناطق إلى وجود الذهب ، والنحاس والحديد فى أرضها . فيقول : إن قرية صغيرة اسمها «تعازى» كان أهلها — على حقارة القرية وبؤسها — يتعاملون « بالقناطير المقنطرة من التبر » . أى خام الذهب . وقال إن سلطان مالى أعطاه بعض ما أخرج من مال الزكاة فى رمضان فكان نصيبه منها ثلاثة وثلاثين مثقالا من الذهب . وأعطاه عند سفره مائة مثقال منه .

ووصف جلوس هذا السلطان تحت قبته فقال : إنه كان عليها نسيج من الحرير وطائر من الذهب فى حجم البازى وعلى رأس السلطان عصابة من الذهب ، والمغنّون بين يديه فى أيديهم قنابر الذهب والفضة . ووصف أيضاً جلوسه لصلاة العيد ، وخروجه بعد ذلك لاستعراض الجند ومعهم السلاح العجيب من « تراكش » الذهب والفضــة ، والسيوف المحلاة بالذهب ، ولها أغماد من الذهب أيضاً ، والرماح كذلك من الذهب والفضة . وكانت له نحو مائة من الجوارى على رأسهن عصائب الذهب والفضة فيها « تفافيح » من الذهب . وكذلك يقول : إن السلطان « منسى موسى » — السلطان الأسبق على مالى — أعطى تابعاً لأبى إسحق الساحلى أربعة آلاف مثقال من الذهب فى يوم واحد ، وأعطى آخرَ ، اسمه

(١) المرجح أنه الناصر أبو الفتوح محمد بن السلطان قلاوون . وقد تولى ملك مصر ثلاث مرات : الأولى سنة ٦٩٣ هـ ولم يكن له فيها من الملك غير الاسم لتسلط علم الدين سنجر وكتبغا المنصورى عليه ، والثانية من سنة ٦٩٨ إلى ٧٠٨ ، والثالثة من سنة ٧١٠ إلى ٧٤١ ودامت اثنتين وثلاثين سنة .

مدرك بن فقوص ، ثلاثة آلاف فى يوم واحد أيضاً .

أما النحاس فقال إنه كان يوجد فى مدينة « تكدا » تحت الماء . والناس يستخرجونه ويشبكونه فى بيوتهم ، ثم يصنعون منه قضباناً رقاقاً وغلاظاً يبيعونها بالذهب . وأحياناً يشترون بها حاجتهم من الطعام ، والحطب ، والعبيد .

وأما الحديد فقال : إنه فى طريقه إلى « توان » . مرّ بماء « يجرى على الحديد ، فإذا غسل به الثوب الأبيض اسود لونه » . وقد ذكرنا بعض أنواع الفاكهة التى شهدها .

وذكر أيضاً ما يدل على كثرة الأبقار والأغنام ، وقال إنهم يقدّدون لحومها ويحملونها إلى بلاد بعيدة . وذكر أن الأرز كان يزوع فى بعض المناطق الخصبة حول مدينة «كوكو» —كوكاو — على بحيرة تشاد . وقال : إنه كان يكثر فيها أيضاً اللبن ، والدجاج ، والسمك و « الفقوص » . وأهلها يتعاملون بالودع ، وكذلك أهل مالى . وذكر وجود التماسيح بكثرة عند الجنادل — الشلالات — وذكر حيوانا آخر فى النيل كانوا يسمونه « فيل البحر» وصفه بأنه أكبر من الفرس : وله عُرْف وذنَب ، ورأسه يشبه رأس الفرس ، وأرجله مثل أرجل الفيلة . ويأكل هــذا الحيوان الأعشاب فى البر ، ثم يعود إلى الماء .

● الروابط والصِّلات مع مصر

تبدو ، فيما كتبه ابن بطوطة عن رحلته فى بلاد السودان ، تلك الروابط الوثيقة التى كانت تربط بينها وبين مصر . وتتمثل هذه الروابط فى ثلاثة مظاهر : المصنوعات المصرية وانتشارها فى تلك البلاد ، ووجود المصريين فيها ، والتجارة .

أما عن المصنوعات المصرية فقد ذكر فى حديثه عن « إيوالاتن » أن أهلها ثيابهم « حسان مصرية » ؟

وقال : إن سلطان « مالى » الذى كان يسمى « منسى موسى » كان إذا جلس تحت قبته أخرجت من إحدى النوافذ « شرّابة » من الحرير ربط فيها منديل مصرى مرقوم ، فإذا رأى الناس المنديل دقّت الطبول ونُفخت الأبواق . فكأن هذا « المنديل المصرى المرقوم » شارة السلطان ، أو علَمه الخاص . وقد ذكر ابن بطوطة أن كلمة « منسى » معناها فى لغتهم : السلطان .

وأما المصريون فى تلك البلاد فقد ذكر أنه لقى منهم رجلاً يسمى الشيخ شمس الدين ابن النقّويش ، كان من الوجهاء . وقال إنه أصيب بمرض فقدّم له بعض المصريين دواء شفاه الله به . وفى مدينة «تنبكتو» — على نهر النيجر — وجد ابن بطوطة قبر الشيخ سراج الدين ابن الكويك ، وكان تاجراً أصله من الأسكندرية . وقد أورد عنه قصة تتلخص فى أن السلطان منسى موسى نزل ، وهو عائد من الحج ، بركة الحبش — خارج القاهرة — واحتاج إلى شئ من المال . فاقترضه من سراج الدين هــذا .. وكذلك اقترض منه الأمراء المرافقون للسلطان . واتفقوا على أن يرسل سراج الدين أحدَ رجاله مع السلطان والأمراء إلى بلدهم ليعطوه قيمة القرض فيعود به إلى صاحبه . ولكن هذا الوكيل ذهب مع السلطان إلى «مالى» — بلد منسى موسى — فبقى فيها ولم يعد إلى مصر . فسافر سراج الدين ومعه ابنه ليستوفى دينه ، فلما وصلا إلى «تنبكتو» مات الرجل فيها بعد ليلة واحدة قبل أن يستوفى دينه . فتكلم الناس فى ذلك ، ولكن الإبن واصل سيره إلى « مالى » حيث لقى السلطان فوفّاه دين أبيه ، ثم عاد إلى مصر .

وأما التجارة فقد ذكر ابن بطوطة أنه لا عمل لأهل « تكدا » سوى التجارة مع مصر : (يسافرون إليها كل عام ، ويجلبون من كل ما بها من حسان الثياب وسواها) .

وقد أفادتهم هذه الصلة التجارية ، وهذه الرحلات

السنوية فوائد مادية واجتماعية وثقافية . حيث يقول : إن أهل هذه البلدة لهم رفاهة وسعة حال ، وتفاخر بكثرة العبيد والخدم ، وأن عندهم « جوارى متعلمات » يحرصون عليهن كثيراً ، ولا يبيعوهن إلا نادراً ، وبالثمن الكثير .

● مكانة المرأة

من الظواهر الغريبة التى يقف عندها القارىء لرحلة ابن بطوطة فى بلاد السودان .. حديثه عن مكانة المرأة فيها ومنزلتها ، وما كانت تتمتع به من مساواة بالرجل ومن حرية الاجتماع ، وحرية العمل خارج المنزل . وعندما تصل القافلة إلى قرية من قرى تلك البلاد ، يخرج نساء القرية يحملن الدجاج واللبن والأرز ودقيق النبق والفونى — وهو مثل حب الخردل — والعصيدة ، ودقيق اللوبيا ، يبعن ذلك لمن يريد من رجال القافلة .

وكانت نساء « الطبقة العالية » من المجتمع يشاركن الرجال فى الأمور العامة . فقد ذكر أن بنت عم السلطان فى « مالى » كانت تتفقده بالطعام وتمنحه الهدايا والإكراميات . وعندما زار ابن بطوطة سلطان « تكدا » كان إلى جوار منزل السلطان منزل أمه وأخته ، فقد متا إليه للزيارة والسلام . وكانت أم السلطان تبعث له حليب البقر بعد العتمة من كل يوم ، وهو الوقت الذى يحلبون فيه .

● السلطانة شريكة السلطان

وعندما تحدث ابن بطوطة عن مقاطعة « مالى » التى يسمى عاصمتها : « حاضرة ملك السودان » قال إن زوجة السلطان فيها : [شريكته فى الملك ، على عادة السودان . ويُذكر اسمها مع اسمه على المنبر] ومعنى ذلك أن سكان تلك البلاد ، وهم مسلمون ، كانت نساؤهم قبل أكثر من ستمائة سنة يشاركن فى الوظائف العامة . وكانت زوج السلطان تشارك زوجها فى مسئوليات الحكم ومظاهره . ويذكر الإمام اسمها فى المسجد ويدعو لها ، كما يذكر اسم زوجها السلطان ويدعو له أمام المصلين . بل يذكر ابن بطوطة أن النساء كن يشتركن — بل يدبّرن — المؤامرات والإنقلابات ضد السلطان . فقد ذكر أن إحدى زوجات السلطان — وكانت بنت عمه — اشتركت فى مؤامرة ضدّه وعرف السلطان أمرها وخديعتها فخلعها عن السلطنة ، وأشرك إحدى زوجاته الأخريات فى السلطنة بدلاً منها . وخشيت الزوجة المتآمرة على حياتها ، فلجأت إلى منزل خطيب المسجد ، فلم يطلبها زوجها السلطان ولم تصب بسوء . وهذا يدلنا على الحرمة التى كانت للعلماء عندهم ، وعلى المنزلة الكريمة التى كانوا يجدونها فى تلك البلاد فى ذلك الوقت .

● الاختلاط والثقة فى المرأة

يقول ابن بطوطة إن رجال « مسوفة » لهم فى نسائهم ثقة تامة — مع جاهلن الفائق — وإن الحياة الاجتماعية عندهم قائمة على الإختلاط وعلى السفور التام للمرأة . تقوم الصلات والصداقات بين الرجل والمرأة ولا ينكر أحد منهم ذلك .. أو يرى فيه عيباً أو شذوذاً أو خروجاً على الآداب والعرف والتقاليد . ويدخل الصديق بيت صديقه ، فى غيابه ، ويجلس مع زوجته من غير تهمة ولا سوء ظن . ويكون الرجل منصرفاً إلى عمله ، أو فى زيارة صديق ، وامرأته تجالس رجلا . ولا يجدون فى ذلك بأساً ولا حرجاً . وهؤلاء النسوة السافرات اللائى يخالطن الرجال وينفردن بهم ، يحرصن على أداء الصلاة فى وقتها . وقد أبدى ابن بطوطة تعجّبه من خلوة الرجل بالمرأة إلى صديق له من كبار أهل هذه

البلاد .. فضحك من ذلك صديقُه وقال : هذه عاداتنا وليس فى ذلك عيب ولا شر .

وفى بعض البلاد التى زارها ابن بطوطة لم تكتف المرأة بالمساواة مع الرجل ، بل تفوقت عليه فى الحقوق . يقول إن قبائل « بردامة » المرأة عندهم أعظم شأناً من الرجل . ونساءهم أكمل النساء جمالا ، وأبدعن صورة ، لهن أجسام ناصعة البياض سمينة الجثة : [ولم أرَ فى البلاد من يبلغ مبلغهن فى السِّمْن] . وقبائل « بردامة » هذه مهنتها حراسة القوافل ، ونساؤها ، فى هذه المهنة ، أفضل من الرجال . والرجل الذى يتزوج من نساء « بردامة » لا بد أن يقيم مع زوجته فى أقرب البلاد إلى بلدها ، فإذا سافر إلى بلد بعيد لم تسافر معه . وكذلك نساء « مسوفة » . فإذا أرادت امرأة منها الرحيل مع زوجها ، منعها أهلها .

● ميراث الرجل لأبناء أخته

ومن عجيب ما ذكره ابن بطوطة أن الولد فى قبائل « مسوفة » التى تسكن « إيوالاتن » لا ينسب لأبيه ، بل ينسب لخاله . ولا يرث الرجلَ أبناؤه ، بل يرثه أبناء أخته دونهم .. مع أن هذه القبائل مسلمة ، يحافظ أهلها على الصلوات ، ويتعلمون الفقه ويعلمونه لأبنائهم . ويحفظون القرآن ، ويقول ابن بطوطة إن الملك — فى قبيلة أخرى — لم يكن ينقل إلى الابن ، بل إلى أبناء الأخت .

وعند حديثه عن سلطان « تكدا » قال إنه — أى السلطان — زاره راكباً فرساً عليها ، بدل السرج ، طنفسة حمراء بديعة ، وعليه ملحفة وسراويل وعمامة كلها زُرْق : « ومعه أولاد أخته . وهم الذين يرثون ملكه » .
وقد تعجب ابن بطوطة من توريث أبناء الأخت مال خالهم ، دون أبناء المورِّث وقال إنه لم ير ذلك [إلا عند كفار بلاد المليبار من الهنود] .

● عادات أهل البلاد ومعاملاتهم

تعرّض ابن بطوطة لذكر كثير من عادات أهل السودان وصفاتهم . ومما ذكره فى ذلك أنهم كانوا يتعاملون بالودع ، والزجاج ، والملح ، والعطور . وأكثر ما يعجبهم منها القرنفل والمصطكى ونوع من البخور يسمونه « ناسرغنت » . وكانوا يصنعون الجِفان — مثل القَصْعة — من القرع ، وحجمه يكبر جداً ، فيقطعون القرعة نصفين ، وينقشون عليهما نقشاً حسناً جميلا فإذا سافر أحدهم سار وراءه عبدُه وجواريه يحملون الأوانى والمفروشات فى هذه الجفان .

ومن عاداتهم النظافة التامة ، نظافة البدن والثوب حتى إنه لو لم يكن لأحدهم غير قميص واحد غسّله ونظّفه ليشهد به صلاة الجمعة وهم مبكرون فى الذهاب إلى المساجد لصلاتها ، ويبعث كل إنسان غلاماً له ومعه « سجادة » فيبسطها فى المكان اللائق به من المسجد . وسجادهم من سعف شجر يشبه النخل وليس له ثمر .

وكان من عاداتهم فى رمضان تناول الإفطار فى دار السلطان .. يرسل كل واحد منهم طعامه ، تحمله العشرون فما فوقهنّ من الجوارى إلى تلك الدار . ثم يذهب الجميع للإفطار معه . وفى بعض المناطق يشربون بدل الماء جريش الذرة مخلوطاً بقليل من العسل أو اللبن ، لأنهم إذا شربوا الماء أضرّ بهم . وأهل « بودا » كان طعامهم التمر والجراد ، وهو عندهم كثير ، يخرجون لصيده قبل طلوع الشمس ، ويختزنونه كما يُخزَن التمر .

وكان أهل السودان يركبون الخيل بلا سرج .
ومن العادات التى ذكرها دليلا على تدينهم وتمسكهم بأخلاق الإسلام ، أنهم لا يعترضون القوافل فى رمضان وإذا وجد اللصوص متاعاً فى الطريق ، فى رمضان . أيضاً تركوه . وأنه إذا طلب إنسان غريماً له فلجأ

إلى المسجد ، أو إلى منزل الخطيب لم يطلبه احتراماً للمسجد وشيخه . حتى السلطان نفسه يترك غريمه إذا لجأ لأيهما ، كما رأينا فى قصة زوجة السلطان التى تآمرت عليه من قبل .

وهم يحترمون سلاطينهم احتراماً كبيراً . كانوا يقسمون أمام ابن بطوطة باسم السلطان فيقولون : « منسى سليمان كى » ومعروف أن « كا » باللغة المصرية القديمة معناها الروح أو الحياة ويمكن أن تكون « كى » محرفة عنها .

● القمل والعقرب

ذكر ابن بطوطة من عادات أهل السودان التى تدل على نوع من الثقافة الطبية ، أنهم كانوا يكافحون القمل بالزئبق . يقول : إن القمل كان فى الصحراء كثير جداً . فكان الناس يضعون فى أعناقهم خيوطاً فيها شىء من الزئبق ، فيقتل القمل . كذلك يقول فى علاجهم لسم العقرب إن عقرباً سامة شديدة الخطر لدغت أحد مرافقيه فى إصبعه ، فجاء رجل من أهل البلاد ونحر جملا وأدخل يد الملدوغ فى كرش الجمل وتركها فيه ليلة كاملة . فتناثر لحم الإصبع فقطعه . وشفى الرجل من السم .

وكان العُرْى شائعاً ؛ تظهر الخدم والجوارى والبنات الصغيرات فى عرْى تام . ويدخلن على السلطان أيضاً كذلك . حتى بنات السلطان نفسه — كما يقول — لا يستترْن . فقد ذكر أنه رأى ، فى ليلة القدر ، نحو مائة جارية يخرجن بالطعام من قصره على هذه الحال ، ومعهن بنات للسلطان ، ناهدات : ليس عليهن ستر ، ولكنه لم يحدد المنطقة التى شهد فيها ذلك .

° ° °

● الدخول على السلطان

وصف ابن بطوطة تقاليد بعض أهل السودان فى الدخول على السلطان فقال : إن من يدْعى للمقابلة عليه أن ينزع ثيابه ويلبس بدلا منها ثياباً خَلِقة . وأن ينزع عمامته أيضاً ويضع على رأسه خرقة بدلا منها . فإذا دخل على السلطان رفع ثيابه هذه إلى نصف ساقه . ثم تقدم فى خضوع منْحنياً . يضرب الأرض بمرفقيه ضرباً شديداً . وبعد ذلك يقف على هيئة الركوع ويتكلم مع السلطان ، فإن أجابه السلطان كشف ثيابه عن ظهره ، وألقى التراب على رأسه وظهره العارى ، وتسمّى هذه العادة عندهم « التتْريب » لهذا السبب .

وإذا كان السلطان فى مجلسه ومعه خاصته وأخذ يتحدث ، وضع الحاضرون عمائمهم عن رؤوسهم وأنصتوا . فإذا أراد أحدهم التصديق على كلام السلطان نزَع وتَر قوْسه ، ثم أرسل كما يفعل إذا رمى عن القوس فى الحرب .

● صلاة العيد وحفلات السلطان فيه

يخرج الناس لصلاة العيدين فى المسجد عليهم الثياب البيض الحسان النظيفة . ويركب السلطان وعلى رأسه الطيلسان — ولا يلبسونه إلا فى العيدين — ويلبس كل من القاضى والخطيب طيلسانه فى كل يوم . وفى الطريق إلى المسجد يسير الناس أمام السلطان وهم يرفعون أصواتهم بالتكبير . وبين يديه شارات من الحرير الأحمر . ثم ينزل السلطان من خبائه فيصلى ويقف الخطيب بعد ذلك بين يديه يلقى موعظة باللغة العربية . وبين المصلين يقف رجل فى يده رمح ، يترجم موعظة الخطيب إلى لغتهم . وبعد العصر من يومى العيد يخرج السلطان إلى مجلسه ويجىء رجاله يحملون السلاح العجيب من الذهب والفضة ودبابيس من البلّور . ويقف على رأسه أربعة من الأمراء يطردون عنه الذباب ، وفى أيديهم حلية من الفضة تشبه ركاب السرج ، ويجلس القاضى والخطيب وكبار الناس ، ثم يأتى ترجمانه — واسمه دوغا —

بنسائه الأربع وجواريه ، ويبلغ عددهن نحو مائة ، وهن فى هذه المرة غير عرايا . بل عليهن الثياب الحسان . وعلى رأسهن عصائب الذهب والفضة . ثم ينُصَب لدوغا هذا مقعد يجلس عليه ، ويضرب على آلة من قصب تحتها فرع صفير ، ويغنّى بشعر يمدح فيه السلطان . ويذكر غزواته وأفعاله الحسان وتغنّى النساء والجوارى معه . ويلعبن بالقِسِيّ . ومعهن نحو ثلاثين من غلمان « دوغا » عليهم ثياب حمر ، وعلى رؤوسهم عصائب بيض ، وكل واحد منهم يتقلد طبلة يضرب عليها . ثم تأتى الصبيان فيلعبون ويتقلّبون فى الهواء ، ولهم فى ذلك رشاقة وخفة بديعة . ويلعبون بالسيف أجمل لعب . وكذلك يلعب الترجمان «دوغا» ، ثم ينعم السلطان على الترجمان بصرّة فيها مائتا مثقال من الذهب . وبذلك ينتهى مجلس السلطان فى العيد .

● السلطان تحت الشجرة

وهناك مجلس آخر يسميه ابن بطوطة « مجلس المشورة » : يخرج السلطان فى بعض الأيام فيجلس إلى مصطبة تحت شجرة لها ثلاث درجات ، يسمونها « البَنْبِى » تفرش بالحرير ، وتوضع عليها المخادع ، وترفع قبة من الحرير عليها طائر من الذهب فى حجم البازىّ ، ثم يخرج السلطان من قصره وقوسه فى يده وكنانته بين كتفيه وعلى رأسه عصابة من ذهب لها أطراف رقيقة مثل السكاكين : طولها أكثر من شبر . ويلبس فى الغالب جبّة حمراء رومية موبّرة . ويخرج بين يديه المغنّون بأيديهم قنابر الذهب والفضة ، وخلفه نحو ثلاثمائة من العبيد مسلّحين . وهو يسير متمهلا ، وربما وقف ينظر فى الناس . ثم يصعد برفق كما يصعد الخطيب المنبر ، وعند جلوسه تضرب الطبول والأبواق . ويخرج ثلاثة من العبيد يدعون النائب وكبار القوم فيدخلون ويجلسون . ويؤتى بفرسين وكبشين معهم ، ويقف ترجمانه « دوغا » على الباب وسائر الناس تحت الأشجار فى الشارع .

● الشعراء والتمثيل . . ! !

وفى بعض مجالس السلطان يجئ الشعراء — ويسمونهم « جلا » — وكل واحد منهم قد أدخل جسمه فى جوف صورة مصنوعة من الريش تشبه الشقشاق : [طائر مرقّط بحمرة وخضرة وبياض] ولهذه الصورة رأس من الخشب له منقار أحمر . ويقف هؤلاء الشعراء على هـذه الهيئة بين يدى السلطان ينشدونه الأشعار بلغتهم . وعند ما ينتهون من ذلك يصعد كبيرهم على درج « البَنْبِى » ويضع رأسه فى حِجْر السلطان . ثم يصعد إلى أعلاه فيضع رأسه على كتفه الأيمن ، ثم على الأيسر ، وهو يقول كلاماً . ثم ينزل .

ويقول ابن بطوطة إن بعض الحاضرين ترجم له ما قاله الشعراء أمام السلطان فإذا هو مواعظ له ، وذكر لمن سبقوه على العرش من السلاطين ، ودعوة له ليقتدى بهم فى فعل الخير . وقال إن هذه التمثيلية [ويسميها ابن بطوطة : الأضحوكة] كانت عادة قديمة لهم قبل الإسلام . وهذا السلطان ، الذى وصف ابن بطوطة مجالسه وتقاليده ، كان يسمى « سليمان » وكان سلطانا على « مالى » .

● الدين والثقافة

كان المذهب الفقهى الذى يسود عند أهل السودان وقت أن زاره ابن بطوطة هو المذهب المالكى — كما هو الشأن اليوم — ولكنه وجد فى « زاغرى » جماعة من غير السودانيين ، يدينون بمذهب الأباضية [1] كان أهل السودان يسمونهم : « صَفَنّنفو » . وقال ابن بطوطة إن سكان بلاد النوبة كانوا نصارى .

(١) فرقة من الخوارج كان مذهبها منتشراً عند قبائل البربر فى شمال إفريقيا .

ووصف ابن بطوطة أهل السودان عامة بأنهم شديدو التديّن ، يحافظ رجالهم ونساؤهم على الصلاة ، ويحرصون على أدائها جماعة ، ولهم عناية خاصة بحفظ القرآن وتحفيظه لأولادهم من الصغر ، ويضعون فى أرجلهم القيود الثقال إذا ظهر منهم تقصير فى ذلك .. ولا تُفك عنهم هذه القيود حتى يحفظوه .

وكانت « زاغة » أكثر المناطق ثقـافة حيث يقول فى وصفهم : إنهم « قدماء فى الإسلام ، لهم ديانة وطلب للعلم » . وكان لفربا سليمان - والفربا نائب السلطان كما سبق - فقيه يعلمه ، ويقرأ له . وكان عنده كتاب « المدهش » لابن الجوزى . ويبدو مما ذكره ابن بطوطة وأكثر من تكراره عن الفقهاء والقضاة والخطباء وما كان لهم من المكانة أنهم كانوا ذوى عاطفة دينيـة عميقة صادقة ، محبين محترمين للعلم ورجاله .



الجريمة

بين الطبيعة الجغرافية والطبيعة الاجتماعية والإنسانية

بقلم المقدم حسين محمد على

موجودة وقائمة : هذه الحلقات الغامضة فى سلسلة أحداث الدهر ، تلك التى تخفى فى طياتها قوة الأقدار ومشيئتها ، ولو أنها قد تخفى على الإنسان .

« أرسطو »

الجريمة ... أى جريمة إن هى إلا نتيجة سلسلة متعاقبة من العوامل والمؤثرات المختلفة التى يمكن إجمالها فى ثلاثة عوامل :

١ – عوامل خاصة بنظام الكون أو بالطبيعة الجغرافية . Cosmographical or geographical nature

٢ – عوامل خاصة بالحالة الاقتصادية أو بالطبيعة الاجتماعية . Economic or social nature

٣ – عوامل خاصة بالطبيعة الإنسانية . Individual nature

ودراسة العلاقة التى يمكن أن تتحقق بين الجريمة وفصول السنة عامة ، والأحوال الجوية خاصة لاسيما الطقس ، موضوع شغل أذهان علماء الإجرام منذ بداية القرن التاسع عشر . وتناولت بحوثهم التأثيرات التى يحدثها الجو عموماً على الجريمة ومختلف أوجه النشاط الإنسانى ، ولكن أكثر عنايتهم كانت موجهة إلى اختلاف درجة الحرارة ، ومدى ما تحدثه من أثر على بعض أنواع السلوك الإجرامى . ولا زالت الإحصاءات الجنائية فى مختلف بلاد العالم حتى اليوم تقطع بصحة النتائج التى وصل إليها هؤلاء العلماء القدامى .

ففى فرنسا عام ١٨٣٥ حاول العالم كيتليه Quetlet أن يثبت حقيقة الأثر الذى تحدثه الفصول المختلفة فى الجريمة واتجاهاتها ، واستطاع أن يثبت بالدليل أن الجرائم التى تقع على الأشخاص مثل : القتل ، والضرب وهتك العرض .... يكثر وقوعها فى فصل الصيف وعلى حد قوله « ... تلك الفترة التى تسودها الانفعالات النفسية القاسية وتتأجج من كثرة الاتصالات الشخصية » . واستطاع كذلك أن يثبت أن الجرائم التى ترتكب ضد المال كالسرقة والتبديد والنصب تكثر فى فصل الشتاء « الوقت الذى يزداد فيه الشعور بالفقر والإحساس بالحاجة .... »

ويجد القارئ فى مؤلفات « كيتليه » المعلومات الأولية عن تأثير الفصول ، واختلاف درجة الحرارة على جرائم الانتحار والسكر .

وجاء بعد « كيتليه » علماء كثيرون فى فرنسا مثل : « لاكاسان » Lacassagne's « وشوسينود » Chaussinaud « وكور » Corre توافروا على بحث هذه العلاقة ، وأشاروا إلى حقيقة وجودها ، واستندوا إلى الإحصاءات التى تناولت الحالة الإجرامية فى فرنسا ما بين عام ١٨٢٧ حتى ١٨٧٠ . وأثبتوا أن الجرائم التى تقع ضد الأشخاص كالقتل والضرب والتهديد يكثر حصولها صيفاً وفى الربيع ، وبعد أن وضعوا فى حسبانهم ما لطول النهار فى أشهر الصيف من أثر فى ازدياد أوجه النشاط الإنسانى ، وأن الإحصاءات تسجل فى الوقت نفسه ارتفاعاً فى جرائم الأموال خلال أشهر الشتاء .

وفى إيطاليا أكد « لمبروزو » Lombrozo وجود

العلاقة بين بعض أنواع السلوك الإجرامى ، وبين التغيرات الجوية من ناحية ، وبين هذه التغيرات ومختلف نواحى النشاط الإنسانى فى مؤلفه القيم عن « الفكر الإنسانى » والتقلبـات الجوية Pinaiero & meteore الذى نشره عام ١٨٦٧ ، والذى أوضح فيه زيادة نسبة الجرائم التى طابعها العنف أو القسوة فى فصل الصيف .

وعالج العالم « نيسفورو» Niceforo العلاقة بين الجريمة وفصول السنة عامة ، والأحوال الجوية خاصة لاسيما الطقس Climate فى مواضع كثيرة من بحوثه ومؤلفاته ، وشرح مختلف الطرق التى ينبغى اتباعها عند جمع وإعداد البيانات اللازمة لهذه الدراسة ، وبدأ بالمناطق الحارة والباردة فى إيطاليا فى مقارنة انتهى منها : بأن الجو الدافئ أو المعتدل له أثره فى حدة طبـاع السكان ، على حين أن المناطق الباردة تدعو حالة البرودة فيها إلى حياة اجتماعية منتظمة . وخلص من دراسته إلى أن ارتفاع درجة الحرارة أو هبوطها ، يؤثران على تكيف العقل البشرى ، وسرعة الاستجابة العقلية ، فيمكن اعتبار السلوك الفردى ، ومعدل الجريمة فى البلاد المختلفة مرتبطين ، وأنهما يتغيران تبعاً لحالة الطقس .

واتبع «نيسفورو» نهجاً آخر لتوكيد هذه العلاقة فى ملاحظة التغيرات السنوية لمختلف العوامل الجوية ، وفى درجة الحرارة خاصة .. وذلك خلال فترة طويلة لسنوات متعاقبة ، ثم قارن بين تلك التغيرات وعدد الجرائم التى وقعت عامة ، أو بنوع معين منها [١] .

ولم يغفل العلماء فى بحوثهم جرائم الجنس Sex مثل : الاغتصاب وهتك العرض.... وغيرها ، فقد تناولها العلماء بالبحث ، وأثبتوا أنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بدرجة الحرارة فى الفصول المختلفة . وأشارت الإحصاءات الجنائية الرسمية فى إيطاليا للسنوات ١٨٩٦ ، ١٨٩٧ و ١٨٩٨ إلى هذا النوع من الإجرام مقررة أنه لو كان متوسط جرائم الجنس ٣٠ لكل فصل من فصول السنة ، لكان توزيعها على الصورة الآتية خلال مدة الإحصاء :

الشتاء	٢١	الصيف	٣١
الربيع	٤١	الخريف	٢٧

وزيادة جرائم الجنس فى الربيع أمر يؤكد العلاقة بين الجريمة ودرجة الحرارة والطقس . ففى الربيع يصفو الجو ويعتدل ، وتتبدّى الطبيعة فى كامل فتنتها ؛ وهى عوامل لا شك تؤثر على الرغبة الجنسيـة وتزيدها اشتعالاً [١] .

ونتيجة لهذه البحوث العلمية المختلفة عن التأثيرات التى تحدثها درجة الحرارة فى الفصول المختلفة من السنة — درجت السلطات المنوط بها جمع هذه الإحصاءات على إعدادها طبقاً للفصول مع ملاحظة ما قد ينتاب أيامها من ارتفاع مفاجئ فى درجة الحرارة أو انخفاض ، وبيان أثر ذلك على معدلات الجرائم .

ولم تقف جهود علماء الإجرام عند هذا الحد ، وإنما مضوا فى أواخر القرن الماضى يحاولون أن يربطوا بين الفصول فى تعاقبها والجريمة من ناحية ، وبين العوامل الاجتماعية والاقتصادية من ناحية أخرى .

وفى إيطاليا أعدّوا خرائط بيانية ؛ إحداها تمثل حالة الإنتاج الزراعى خلال سنوات من الرخاء ، والأخرى تمثل الحالة الإجرامية عامة ، أو حالة بعض أنواع معينة منها ، ثم تتبعوا الخطوط البيانية على جميع الخرائط وخرجوا بأن هناك رابطة بينهما لا سيما فى جرائم الاعتداء على المال . والسر فى تلك العلاقة أو حقيقتها هو ما للتقلبات الجوية من تأثير على الزراعة ... والعامل الأخير يؤثر على أسعار الحاجيات هبوطاً وارتفاعاً ، فيؤثر بدوره

---

(١) المقارنة السنوية أو الشهرية بين التغيرات الجوية وبين عدد معين من الجرائم لا تعطى إلا نتائج ابتدائية وعلى وجه التقريب... أما النتائج الدقيقةفلا بد إن أريد تحقيقها من استخدام الإحصاءات التحليلية المعقدة .

(١) هناك سبب آخر لزيادة جرائم الجنس فى الربيع .. وهو سبب بيولوجى يتصل بتركيب جسم الإنسان فقد أثبت العلماء أن الغريزة الجنسية تنشط فى الربيع بسبب ما تصبه الغدد الصماء Glands من إفرازات هرمونية فى الجسد .

فى الحالة الاقتصادية عموماً . فتُحدث أثراً فى جرائم الاعتداء على المـال .

وقد يدهش الذين يطلعون على نتائج مقارنة خرائط للعوامل الجغرافية المختلفة بخرائط أخرى توضح مختلف أوجه السلوك الإنسانى (الإجرامى الخصوصى) ...مثل : خرائط توضح حالة الرخاء الاقتصادى، أومتوسط المعيشة فى بلد معين بأخرى توضح معدل جرائم الانتحار أو الشروع فيه .

وفى كتاب للعالم « نيسفورو » Niceforo مثال لما يمكن أن تكون عليه هذه المقارنات. فقدقارن العالم بين خريطة توضح معدل استهلاك الطباق (الدخان) فى مختلف أنحاء إيطاليا، وبين أخرى تمثل جرائم العنف والقسوة . كالقتل والانتحار وهتك العرض والضرب الخ.. التى وقعت فى إيطاليا فى سنين معينة . فماذا كانت النتيجة ...؟

وجد المؤلف أن معظم تلك الجرائم ارتكبت فى أقاليم يقل فيها استهلاك الطباق فمضى يتساءل :

هل من المعقول أن تعزى قلة ارتكاب هذا النوع من الإجرام إلى كثرة استهلاك الطباق ؟ وهل يعقل أن التدخين يهذب من طبيعة الناس ويقلل من اتجاههم للجريمة ، لاسيما ما كان منها طابعه العنف والقسوة ؟ .

ومن المؤكد أن هذا زعم لا يمكن إثباته علمياً ، إلا أن الدراسة العميقة أثبتت أن نسبة استهلاك الطباق ترتفع ارتفاعاً ملموساً فى المناطق التى تتميز بالرخاء نتيجة حالة اقتصادية رائجة . وتلك المناطق التى يعيش أهلها فى بحبوحة من العيش ،ويرتفع دخلهم فيقل تبعاً لذلك اتجاههم للجرائم التى طابعها القسوة والعنف . وهذه هى الحلقة الناقصة فى حقيقة العلاقة بين زيادة استهلاك الطباق وقلة جرائم معينة .

ونتيجة هذه الدراسات عن علاقة الجريمة بمختلف العوامل الاقتصادية والاجتماعية التى بدأت فى إيطاليا ، ظهرت فى فرنسا فى أوائل هذا القرن نظرية جديدة فى علم الإجرام على يد العـالم الفرنسى «تارد» Tarde وهى المعروفة باسم نظرية « التحول فى اتجاهات الجريمة » . Transformation of crime والتى تتلخص فى أن الجرائم التى طابعها القسوة والعنف يكثر حدوثها فى جنوبى أوروبا أكثر من شمالها ، وأن ذلك لايرجع إلى حالة الجو فقط ،وإنما يرجع أيضاً إلى المدنية الحديثة التى خفضت من اتجاهات القسوة ، وسببت فى الوقت نفسه زيادة الاتجاه إلى جرائم النصب والخداع فى أوروبا الشمالية .

ثم مضى العلماء فى طريقهم إلى آخر الشوط فبحثوا فى النهاية العلاقة بين العوامل الجوية المختلفة لاسيما درجة الحرارة ، وبين مختلف نواحى النشاط الإنسانى — إلى جانب السلوك الإجرامى —واستطاعوا أن يوضحوا مستعينين بالوسائل الإحصائية المختلفة أن هذه المؤثرات تلاحظ فى خط السير الخاص بمعدل جرائم الانتحار التى تقع فى مختلف الفصول ،كما أنها توجد فى حالات الوفيات فى سن معينة ، والإصابة بالأمراض العقلية ، وقيـام الثورات، وحالات العصيان والتمرد على نظم السجون ، وحالات المبارزة. كما أنها تنطبق — وهو موضع العجب— على بعض الظواهر الاجتماعية ، والأحداث التاريخية الهامة .

فعند بحث الانتحار فى إيطاليا لاحظ العلماء أن الخط البيانى يصل أقصاه ارتفاعاً فى شهر يوليـو ، وينخفض فى شهر ديسمبر . وعندما بحثوا حالات المرض العقلى الذى أدخل أصحابها المصحات العقلية أوالعصبية للمرة الأولى — أمكن بملاحظة الخط البيانى الوصول إلى حقيقة العلاقة التى تربط هذه الحالات بدرجة الحرارة بعد أن لوحظ أن ذروة الارتفاع هى فى شهر يونيو ،على حين أن نهاية الانخفاض فى شهر ديسمبر.

وقد يتعجب الكثيرون حينما يقرأون أن الأحداث التاريخية الهامة يتكرر وقوعها خلال أشهر معينة من السنة ، أو فى فصول معينة . ويتضح ذلك من الاطلاع على دوائر المعارف Encyclopedia و « دليل التواريخ الهامة العالمى » فان عدداً ضخماً من الأحداث التاريخية

الهامة مثل: النهضات والثورات والمعارك الحربية الفاصلة وقعت صيفاً ، وأن أشهر الشتاء هى أقل شهور السنة من ناحية الأحداث .

وعلاقة المبارزات Duel بالتغيرات فى درجة الحرارة أوضحها العالم «نيسفورو» فى بحوثه ، واستطاع أن يوضح هذه العلاقة مستعيناً بالإحصائيات عن جرائم المبارزات التى وقعت فى إيطاليا خلال السنوات (من ١٨٧٩ حتى ١٨٩٥) وهى سنوات تميزت بازدياد هذا النوع من الجرائم . وأعد لها تخطيطاً بيانياً اتضح من ملاحظته أنه يسجل أقصى ارتفاع فى فصل الصيف لاسيا شهر يوليو .. حيث تبلغ درجة الحرارة أقصاها ، كما ثبت أن عدداً كبيراً نسبياً وقع فى شهرى مارس وأبريل (فصل الربيع) ، بينما سجل الخط البيانى انخفاضاً تاماً فى شهر ديسمبر (حيث تشتد البرودة) . وضرب العالم مثلا بأنه إذا كان متوسط عدد الجرائم ٤٠٠ فى كل سنة لكان متوسط توزيع الجرائم على الفصول الأربعة كالآتى :

الشتاء	٤٧	الصيف	١٢٦
الربيع	١١٤	الخريف	١١٣

وفى مصر اتجهت وزارة الداخلية إلى إعداد إحصاءاتها الجنائية أخيراً تبعاً للفصول المختلفة والشهور لبيان أثر العوامل الجغرافية المختلفة فى معدلات الجرائم . والنتائج التى وصلنا إليها فى نواحى العلاقة بين الجرائم التى تقع على الأشخاص، ودرجة الحرارة تتفق تماماً مع النتائج التى سبق أن أشرنا إليها .

فجرائم القتل والشروع فيه التى وقعت فى إقليم مصر خلال عام ١٩٥٨ ، بلغت ٢٨٣٤ ، موزعة على الفصول[1] الأربعة كالآتى :

الشتاء	٥٣٤	الصيف	٩١٤
الربيع	٦٤٥	الخريف	٧٤١

ووصل معدل الجرائم أقصاه ارتفاعاً فى فصل الصيف والعكس شتاء .

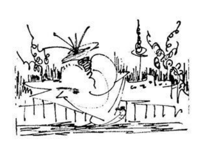
ويلحظ الباحث الظاهرة نفسها فى جرائم الخطف. وقد وقع منها ٥١ جريمة فى عام ١٩٥٨ — موزعة على الفصول حسب الآتى :

الشتاء	٩	الصيف	١٦
الربيع	١١	الخريف	١٥

وجاءت الإحصاءات لجرائم الجنس (هتك العرض) متفقة تماماً مع نظريات علماء الإجرام القدامى ، وهى توضح بجلاء علاقة مثل هذه الجرائم بالجو المعتدل فى الربيع . فقد بلغ مجموع ما وقع منها ٢٠٣ جرائم موزعة على الفصول الأربعة :

الشتاء	٤٥	الصيف	٥٦
الربيع	٥٦	الخريف	٤٣

(١) الشتاء شهور (ديسمبر ، يناير ، فبراير) — الربيع شهور (مارس ، ابريل ، مايو) — الصيف شهور (يونيو ، يوليو ، أغسطس) — الخريف شهور (سبتمبر ، اكتوبر ، نوفبر) .



تأملات فى حضارة المسلمين فى صقلية

واحياء الدراسات العربية بها

بقلم المستشرق الإيطالى الدكتور اومبرتو رزيتانو

بدأ غزو المسلمين لجزيرة صقلية سنة ٨٢٧ م على يد أسد بن الفرات ، وقبل مغادرته لميناء سوسه للاستيلاء على صقلية ، ألقى على جيشه المحتشد خطبة جاء فيها :

« لا إله إلا الله وحده لاشريك له ، والله يا معشر الناس ما ولى لى أبٌ ولا جدٌّ قط ، ولا أرى من يلقى مثل هذا قط ، وما رأيت ما رأيت إلا بالتعلم ، فاجهدوا أنفسكم ، وأتعبوا أبدانكم فى طلب العلم وتدوينه ، وكاثروا عليه ، واصبروا على شدته ، فإنكم تنالون به الدنيا والآخرة ... »

وبعد أن ألقى خطبته هذه التى لم يُشرْ فيها القائد إلى الحرب والدمار أو الخراب وإنما أشار إلى ضرورة الإهتمام بالعلم والعمل من أجله ... أنزل جنوده فى ميناء « مزارا » فى جنوب صقلية . ولم يجد المسلمون صعوبة كبيرة فى بادئ الأمر ، وكان الفتح سهلاً بالنسبة لبعض مدنها ، ولكنه كان شاقاً مريراً بالنسبة للبعض الآخر ، فسقطت « بلرمو » فى أيدى المسلمين سنة ٨٣١ م ، كما سقطت « مسّينا » فى سنة ٨٤٢ م . وفى سنة ٨٥٩ م ، استسلمت « كاسترو جوفانى » . ولكن « سيراقوسه » قاومت حتى سنة ٨٧٨ م . وعقدت هدنة مع المسلمين فى أواخر القرن التاسع حيث أصبح الفاتحون سادة الجزيرة .

وعند هذه النقطة لنا أن نتساءل : ممن انتزع المسلمون الجزيرة ؟ وأية قوة سياسية حلّوا محلها .

وخير جواب على ذلك ما ذكره المستشرق الفذ والمؤرخ العظيم ، « ميكللى آمارى » الذى كتب فى القرن الماضى كتاباً عن تاريخ المسلمين فى صقلية ... جاء فريداً فى بابه على أساس المستندات التاريخية التى كانت فى متناول يده فى ذلك الوقت . وهاكم ما ذكره « آمارى » عن الجزيرة قبل الفتح الإسلامى، وعن حالتها الاجتماعية :

« كانت صقلية قد أصبحت فى داخلها وخارجها بيزنطية ، وكانت مريضة بذلك الداء الوبيل الذى أصيبت به الإمبراطورية البيزنطية المنحلة ، ولذلك فإننا إذا تأملنا حالتها السيئة لا يؤسفنا ذلك الفتح الإسلامى الذى هزها هزاً ، وجددها تجديداً » . ونحن نشارك « آمارى » رأيه الثاقب .

ولقد استمر الحكم البيزنطى فى الجزيرة مدى ثلاثة قرون . وإننا إذا سلّمنا جدلاً بأن المسلمين كانوا يريدون الهدم والتخريب ، فإنه لم يكن أمامهم ما يستحقُّ هذا الدمار ، لأن حالة الجزيرة عند الفتح الإسلامى ، كانت سيئة إلى أبعد الحدود ، وكانت أدعى إلى الرثاء والعطف من أن تخرّب وتهدم .

من أجل هذا فإن من الخطأ الظن بأن الإسلام قد محا من تلك البقعة الإيطالية التراث الرومانى ، وآثار مدنيتهم فى صقلية كانت، قد اختفت تماماً منذ عهد بعيد ، كما اختفت اللغة اللاتينية المحيدة منها اختفاء تاماً ، وحلت محلها اللغة اليونانية التى كانت لغة آداب الأديرة . وليس ثمة نزاع فى هذا الشأن ، ويجب أن تكتشف مستندات جديدة تثبت عكس ذلك . .

وهكذا لم يصل المسلمون إلى صقلية كغزاة أو مغامرين كما حلا لبعض المؤرخين الغربيين أن يقولوا ... ولكنهم وفدوا عليها حاملين على أكتافهم أكثر من قرنين من تاريخهم المجيد ، بعد أن تمّ اتصالهم بالحضارتين الفارسية واليونانية .

ونجد أن أكثر القرون ازدهاراً وحضارة وثقافة كان أيام الأمراء الكلبيين فى الفترة ما بين ٩٥٠ — ١٠٥٠ ميلادية ، إذ وفد على الجزيرة كثير من العلماء والفلكيين والشعراء والكتّاب الذين قوبلوا بحفاوة بالغة ، وصدر رحب من الحكام ؛ فكانت بمثابة جامعة للأدب والعلوم ، تخرّج ونبغ فيها أبوالقاسم عبدالرحمن بن خلف الصقلى المعروف بأبى الفحّام ، وعلى بن القطّاع الصقلى الذى يرجع إليه فضل ما نعرفه اليوم من الشعر العربى الصقلى ، فقد جمع فى مؤلفه « الدرة الخطيرة فى شعراء الجزيرة » عشرين ألف بيت منسوبة إلى مائة وسبعين شاعراً ، كما نبغ فى الميدان اللغوى أبو حفص عمر بن مكى الصقلى الذى جمع فى كتابه « تثقيف اللسان وتلقيح الجنان » ملاحظاته فى المسائل المتصلة باللغة التى كان يستعملها مختلف طبقات المسلمين فى الجزيرة خلال القرنين الخامس والسادس . واشترك معهم فى جميع نواحى الميادين الأدبية الكثيرون .

* * *

أما الشعر العربى الذى ازدهر بصقلية إبّان العصرين الإسلامى والنورماندى الأول .. ففى إمكاننا أن نقسّمه إلى شطرين كبيرين : يضم الشطر الأول الشعراء الذين لا تتّسم أبياتهم - سواء كانت مدحاً أو وصفاً أو غزَلاً ... الخ - بالطابع الصقلى . ولولا نسبة هؤلاء الشعراء ، أو إشارة المصادر إلى أنهم من الصقليين ، لما خطر ببالنا أنهم من أبناء الجزيرة ، أو المقيمين بها .. وذلك لعدم وجود أية إشارة فى أشعارهم لتلك البقعة الإيطالية التى فتحها أجدادهم واستولوا عليها . ومن الشعراء الصقليين الذين ينتمون إلى هذا الشطر أبو الحسن على بن عبد الرحمن الصقلى ، المعروف بالبلنوبى ، (نسبة إلى بلدة فيلانوفا) . وبعض الأمراء الكلبيين الذين قرضوا الشعر أثناء إقامتهم بالجزيرة كالأمير أبى القاسم عبدالله بن سليمان بخلف الكلبى ، وأبى محمد ميمون بن الحسن الكلبى ، والأمير أبى عبد الله محمد وغيرهم ... ممن يقرأ القارئ أبياتهم فيجدها خالية من أى تنويه عن الجزيرة .

أما الشطر الآخر من الشعراء فمختلف عن الأول ، إذ تظهر فى أبياتهم سماتُ الطابع الصقلى جلية واضحة ، ويتناولون وصف بعض الحوادث التى أخذت مجراها فى صقلية فى الفترة الأخيرة من العصر الإسلامى : مثل : ابن حمديس ، وابن الخياط الربعى ، وعبد الرحمن البثيرى وغيرهم .

* * *

والجدير بالذكر ، أن العصر الإسلامى لم ينتهِ فى صقلية بسقوط مختلف المدن تحت الضغط النورماندى سنة ١٠٦١ م ، كما لم ينتهِ بدخول الملك « روجار » عاصمة ملكه « بلرمو » .. بل إن وجود العرب المادى والمعنوى بصقلية استمر ما يزيد على مائة وخمسين سنة أخرى ، أى حتى عهد « فردريك » الثانى ، الذى كان من المعجبين بالمسلمين ، ولو أنه هو الذى أخرجهم منها .

وقد كان تغلغل الثقافة العربية الإسلامية فى الثقافة اللاتينية الإغريقية من السهولة بمكان ، وذلك لأن الحضارة الإسلامية ، كان لها مظهر موحد فى صقلية دون أن يكون لها مميزات إقليمية ، أو فوارق جنسية أو ثقافية . وبينما كان عدد من الأمراء العرب يعدّون العدة لغزو النورمانديين للجزيرة وخلافاتهم الداخلية ، وأطماعهم الشخصية .. بالرغم من هذا

كله ، بقيت الثقافة الإسلامية راسخة وقائمة دون أن تتجزأ أو يعتريها شئ من الانحلال ، كما بقيت كل نظم الديار الصقلية سليمة حتى ورثها النورمانديون . ومن هذه النظم ، يمكننا أن نشير إلى تقسيم الأراضي الزراعية إلى ملكيات صغيرة ومتوسطة بين صغار المزارعين ، ومن كثرة الزراعات وتعددها ، ووفرة المياه والغابات . ونستطيع أن نستدل على الحالة التي كان عليها الشعب العربي الصقلي من رفاهية ورخاء من وصف كل من ابن جبير والإدريسي .

وإن أصدق دليل على الإستقبال الرائع الذى استقبل به النورمانديون الثقافة الإسلامية ، والتراث العربي الإسلامي . ليظهر في الفن الذى تأثر من الفتح الإسلامي لصقلية بأساليب الفاطميين الفنية إلى حد كبير ، وظل هذا الأثر باقياً واضحاً حتى بعد زوال سلطان المسلمين عن الجزيرة .

كان البيزنطيون قد جعلوا من صقلية بقعة من الشرق تختلف كل الاختلاف من وجهة النظر الفنية عن صقلية اليونانية القديمة ، وقد زاد فتح العرب للجزيرة هذه الصبغة الشرقية . ولقد كان العرب محاربين ومزارعين من الطراز الأول ولكنهم كانوا فى الوقت نفسه أيضاً ، معاريين أفذاذاً ، مزخرفين ذوى ذوق سليم . وقد عنوا بصناعة الأقمشة الحريرية فازدهرت صناعة نسجها على يد حكامها من المسلمين ، حتى لقد كان يصعب التمييز كثيراً بين الأقمشة المنسوجة فى مصانع « بلرمو » ، والأقمشة المنسوجة فى مصر وسورية والأندلس .

وبالرغم من أن جميع هذه الآثار الإسلامية قد أتى عليها الزمن ، إلا أنه يمكننا أن نأخذ فكرة سليمة عنها من آثار الفن الإسلامى الماثلة فى العمارة والزخرفة النورمانديين .. سواء كان فى القباب ، أو الأقواس ، أو الأسقف أو الفسيفساء إلى غير ذلك .

ومن العمائر التى شيدها النورمانديون فى هذه الجزيرة ، والتى تضم كثيراً من المظاهر المعمارية الإسلامية .

١ — كنيسة فخمة فى القصر الملكى اسمها Cappella Palatina وهى غنية بالزخارف المحفورة ذات الأساليب الفنية الإسلامية .

٢ — وكنائس S. Giovanni degli Eremeti Martorana, S. Cataldo من كنائس « بلرمو » التى يظهر فى ترتيب قبابها وأساليب زخارفها ، تأثير الفنين البيزنطى والإسلامى ، وقصر العزيزة وقصر القبة وقصر الفوارة التى تبدو عليها كلها آثار الفن الإسلامى جلية واضحة . وهذا أمر طبيعى ، إذ لا يغرب عن البال ، أن الملك « روجا » اعتمد على اليد العاملة الإسلامية ، لأنه لم يجد وسيلة أخرى لإقامة المبانى العظيمة التى شيدها فى صقلية .. مما يدل على انتصار الفن على كل فكرة دينية وسياسية . فإن القيم المعنوية لغة عالمية وهى لا تنحنى أمام أى اعتبار ، أو أية عقبة من العقبات . وكان النورمانديون من أنصار هذا المبدأ فعملوا على إدماج كل ما وجدوه فى الديار الصقلية من الفن الإسلامى فى التراث الفنى المحلى :

ومن الخير أن نشير إلى تلك الفترة التى التقى فيها بصقلية العنصر الإسلامى والعنصر الغربى فى شخص واحد ، هو « فردريك » الثانى الألمانى ، الذى امتلك صقلية بعد النورمانديين ، وأظهر كثيراً من التسامح إزاء التراث الإسلامى بالجزيرة .. ولكنه نزل فى الوقت نفسه على المقتضيات السياسية ، وأخلى صقلية من بقايا المسلمين .

كان « فردريك » هذا ... يحيط نفسه فى بلاطه بهيئة إسلامية محضة ، فكان غلمانه مسلمين ، وجواريه اللاتى كن يعملن فى « الطراز »[1] الصقلى ،

(١) يقصد به مصنع النسيج .

كُنّ من المسلمات ، كما كانت المغنيات والعاملات فى الحمامات من المسلمات .. مما كان يجعله أشبه شىء بسلطان من سلاطين الشرق .

وإذا انتقلنا من المجال المادى إلى المجال المعنوى ، وجدنا أن «فردريك» كان يهتم كل الاهتمام بالثقافة العربية الإسلامية . فقد ذكر المؤرخون العرب أنه قد « رباه قاضى المسلمين » ، وإنه ليسرنا كثيراً أن نعرف من هو ذلك القاضى المسلم الصقلى الذى قام بتربية الإمبراطور وتهذيبه ، ولكن المصادر لا ترشدنا إلى اسمه .

ولم يكن « فردريك » يهتم بالثقافة الإسلامية من الوجهة النظرية فحسب ، ولكنه اعتمد على المصادر العربية لوضع كُتيِّب عن « فن الصيد » الذى ترك لنا العـرب عنه أخباراً كثيرة ومعلومات ممتعة . واهتم « فردريك » أيضاً بكل ما نقله العرب من العلوم والفلسفة الإغريقية القديمة ، واستطاع بفضل المترجمين المقيمين فى بلاطه — وكانوا من أصل عـربى أو يهودى — أن يدرس ذلك العلم العريق .

هذا ولم يقف تأثير الحضارة العربية فى صقلية ، ولم يقتصر على ملوك النورمانديين بل تعداهم ، وألقى أضواءه وصبغته على الكثير من أدباء الأندلس وإيطاليا . فنجد أن « دانتى اليجييرى » وهو من أعظم شعراء إيطاليا استهواه ذلك النوع من الثقافة الإسلامية .. ويبدو ذلك فى كتابه المشهور « الكوميديا الإلهية » التى يحتمل أن تكون قد اعتمدت على بعض المصادر الإسلامية . والحق أن الحضارة العربية فى صقلية مادة شديدة الخصوبة ، وما زالت حقلاً بكراً حافلاً لدراسات الاستشراق والمستشرقين .

● جامعة بلرمو وإحياء التراث العربى

ويسرنا فى معرض هذا البحث أن نذكر أن كلية الآداب بجامعة « بلرمو » ، استعادت تدريس اللغة العربية وآدابها منذ يناير الماضى بعد توقفها عن ذلك طوال خمسة عشر عاماً . وقد شَغَلَ كرسى تلك اللغة أشهر المستشرقين الإيطاليين مكانةً ونبوغاً فى الأبحاث المتصلة بالشرق العربى الإسلامى ، أمثال : الأستاذ «كوزا» و « لاجومينا » فى القرن الماضى ، والعالمان « نيللينو » و « دى ماتيو » فى القرن الحالى .

ولا يفوتنا التنويه بأن منشأ الاهتمام بدراسة تاريخ مسلمى صقلية وعلومهم وآدابهم وفنونهم فى الفترة التى استقروا خلالها فى الجزيرة ، كان معاصراً ومقروناً بإنشاء كرسى للغة العربية بجامعة « بلرمو » .

ويرجع الفضل كله إلى العلامة « ميكللى آمارى » الصقلى الأصلى الذى كرّس جهوده فى جَمْع المصادر الخاصة بتاريخ مسلمى صقلية .

* * *

هاجر « آمارى » من صقلية إلى باريس حيث تعلم اللغة العربية ، وكان هدفه الأساسى ، وضع مؤلف حافل عن تاريخ المسلمين فى صقلية معتمداً على المصادر الأصلية .. وذلك لتوضيح تاريخ الجزيرة الإيطالية خلال قرنين ونصف قرن من الزمان ، قبض المسلمون خلالها على زمام الحكم وكان تاريخ تلك الحقبة غامضاً حينذاك .

واستطاع هذا المؤرخ الفذّ فى وقت قصير أن يجمع ويقدّر ويفسّر العدد الكبير من النصوص التى كانت متناثرة على صفحات مختلف الكتب والمخطوطات ، سواء أكانت عربية أم لاتينية أم يونانية . وكان ذلك على الأخص فى الوقت الذى لم يكن قد نشر فيه «سوى» الشىء القليل منه . وكان ينشر كل ما يجده مفيداً للعلم أثناء قيامه بهذا العمل الجبار . ومن أجل ذلك عُنى بترجمة ونشر « وصف مدينة بلرم » لابن حوقل ، كما قام بترجمة « سلوان المطاع » لابن ظفر الصقلى .

ولم تمض سنوات على هذا النشاط العلمى حتى ظهرت ثمرة طيبة من أعظم ثمار دراساته وأبحاثه ألا وهى : مجموعة النصوص التاريخية والجغرافية والأدبية الخاصة

بتاريخ مسلمى صقلية والتى أسماها « المكتبة العربية الصقلية » وترجمها فيما بعد إلى اللغة الإيطالية .

وسيظل اسم « آمارى » خالداً على مرّ الزمان ، وذلك بفضل كتابه العظيم « تاريخ مسلمى صقلية » وهو مؤلف كبير الشأن ، عصر فيه لبّ جنانه ، وأظهر فى وضعه عبقرية لا مثيل لها .

من أجل هذا كله ، يبدو جليّاً أن الدراسات المتعلقة بانتشار المدنية الإسلامية فى الغرب عامة ، والأبحاث التى تدور حول تاريخ مسلمى صقلية خاصة ، تدين « لميكللى آمارى » بتقدمها وذيوعها فى أوروبا منذ منتصف القرن الماضى ، كما تدين الدراسات الخاصة التى قام بها كلٌّ من « كوزا » و « لاجومينا » وغيرهما لكرسى اللغة العربية الذى استعاد نشاطه الآن بجامعة « بلرمو » .

ومن المعلوم أن المهمّ بتاريخ مسلمى صقلية لا يستطيع الإعتماد على أمهات المصادر .. أى على المراجع الأصلية لأنها لم تصل إلينا .. فكتُب التاريخ والحوليات التى خصصها كل من ابن القطاع الصقلى ، وأبى زيد الغمرى ، وابن يحيى ، وابن شداد فى القرنين الخامس والسادس لسرد الحوادث التى وقعت فى الجزيرة أثناء الفتح الإسلامى ، قد ضاعت ولم يبق منها إلا النزر اليسير ، أو قل لم يبق منها ، إلا ما نقله المتأخرون عنهم . فمن أجل هذا يتحتم على المؤرخ الذى يهدف إلى إعادة بناء تاريخ صقلية أن يطلع على عشرات المصادر ، وأن يبذل جهوداً مضنية ليكشف عن حادثة من الحوادث ، أو تاريخ من التواريخ ، أو اسم والٍ من الولاة .

* * *

يستنتج من هذا ؛ أنه لابد للمؤرخ عند البحث فى تاريخ مسلمى صقلية ، أن ينقّب عن جميع الأخبار الواردة عن المؤرخين مهما كانت صغيرة ، وحتى لو اضطره هذا إلى مراجعة العشرات من المصادر فى سبيل الوصول ولو إلى تفصيل تافه بسيط ، الأمر الذى لُوحِظ عند « آمارى » وغيره ممن اتبعوه فى ذلك المجال العلمى .

وإذا ما ألقينا نظرة على المصادر التى استعان بها « آمارى » والتى نشرها فى المجموعة المذكورة وهى « المكتبة العربية الصقلية » لاحظنا أنها لا تشتمل على المراجع الفاطمية . والسبب فى هذا يرجع إلى صعوبة الحصول عليها لحرص الإسماعيلية على مواراة علومهم وعقائدهم عن الناس ، ووضع ستر على تاريخهم أيضاً ، فقد كان الستر عقيدة من عقائدهم الدينية .

من أجل هذا كله فإن الهدف الذى يرمى إليه كرسى « بلرمو » للغة العربية وآدابها ، والذى يشرفنى أن أشغله اليوم لهو توجيه الطلبة إلى الرجوع إلى المصادر الفاطمية سالفة الذكر التى تتصل صلة وثيقة بتاريخ مسلمى صقلية عامة مثل : « سيرة الأستاذ جوذر » (الذى حققه وقام بنشره الدكتور محمد كامل حسين بالقاهرة) ، « افتتاح الدعوة » . وكتاب « المجالس والمسامرات » للقاضى النعمان بن محمد ، و « معجم السفر » للسلفى . و « تثقيف اللسان » لابن مكى الصقلى .. إلى غير ذلك من المصادر التى أرجو أن يجد الطلبة الصقليون فيها مادة جديدة يسترشدون بها ، لأنها تحتوى على كثير من المعلومات الخاصة بتاريخ الحضارة العربية التى ترعرعت بالجزيرة ماينيف على قرنين ونصف قرن من الزمان .. وهذا ما يجعلها تتصل إلى حد كبير ببعض المواد التى يضمها منهج كلية الآداب بجامعة « بلرمو » . فتاريخ الجزيرة أثناء الفترة الإسلامية لا يمكن للطالب أن يدرسه ، ولو دراسة سطحية ، إلا إذا أتيحت له فرصة الإطلاع على المصادر المختلفة المُدوّنة باللغة العربية .

كما أن المهمّ بدراسة الحالة الاجتماعية والإقتصادية

لمختلف بقاع صقلية فى الفترة التى تبـدأ من القرن التاسع حتى الحادى عشر ، نجد لزاماً عليه أن يرجع إلى أمهات الكتب أمثال : « نزهة المشتاق » للإدريسى ، و « رحلة ابن جبير » وغيرهما . ولم تزدهر الثقافة العربية الصقلية إبان فترة الحكم الإسلامى للجزيرة بل ظلت آثارها باقية وراسخة حتى عهد الملوك النورمانديين أمثال : « روجار الثانى » و « جليلمو » و «فردريك الثانى » .

وإذا انتقلنا من الميدان التاريخى والاقتصادى والاجتماعى إلى مجـال الفن وتاريخه ، فلا بد للطالب الذى يبغى دراسته فى الفترة المذكورة ، أن يكون ملماً بمصادر الفن الإسلامى وخصائصه وتطوره خلال القرون السابقة على الفتح العربى حتى يتسنى له أن يدرك مدى تأثير الفن الإسلامى على مظهر الحضارة النورماندية فى فن المعمار من كنائس وقصور وكتدرائية ... الخ .

أما فيما يتعلق ببعض الأسماء الجغـرافية فأحب أن أذكر هنا أن Marsala (وهى ميناء بصقلية) مشتقة من مرسى على أو مرسى أعلى ، وأن Caltanisetta تركيب مزجى لكلمتين عربيتين هما : قلعـة ونساء ، وأن Caltabellotta اشتقاق من قلعـة البلوط الخ ...

هذا وعلى اللغوى أن يتقن نحو اللغـة العربية وصرفها ، وخصوصاً اللغة التى كان يتكلمها العرب فى صقلية عند فتحهم لها ، وذلك حتى يتسنى له أن يفهم ما يريده من المصطلحات والتعبيرات والكلمات الدخيلة على اللغة الإيطالية ولا سيما الدخيلة على اللهجة الصقلية .

وهناك ميدان آخر عظيم الأهمية ، وهو مجال العادات والتقاليد الذى يخرج من ميدان اختصاصى ولكن مع هذا ، فإنه فى فترة إقامتى القصيرة فى صقلية ، أدركت صفات وأخلاقاً مشتركة بين العرب والصقليين . ويمكن أن يكون ذلك موضوع بحث لطيف قيم للطلبة الذين يريدون أن يعرفوا ما هى مصادر هذه الصفات والأخلاق التى لا تمتُّ بصلة إلى صفات الإيطاليين عامةً .

هذا وقد انشرح صدر بيئات الاستشراق الإيطالية عندما وصلت إليها أنباء عن أن تدريس مادة اللغـة العربية ستشرق شمسها من جديد فى جامعة « بلرمو » بعد أن أفلتْ خمسة عشر عاماً .

وإنى لعلى يقين من أن الشعور نفسه قد عمّ جميع الناطقين بالضاد ، لا سيما من تخصص منهم فى الدراسات العلمية المتعلقة بتاريخ حضارة البحر الأبيض المتوسط ، فإن اللغة العربية وآدابها ، وحضارة الإسلام وتاريخه ، لها صلة مباشرة بتاريخ صقلية ، وتاريخ فنونها وآدابها وتقاليدها .



فلسفة الصورة فى شعر الرومانتيكيين

بقلم الدكتور محمد غنيمى هلال

رأينا كيف كانت الصورة عند الكلاسيكيين تابعة لنظريتهم فى المعرفة [١] وكانت تمثل لديهم الدرجة الدنيا للمعرفة ، إذ يستعين بها الإدراك ابتداء عن طريق التداعى ، ولكنه لا يلبث أن يتجاوزها إلى درجة المعرفة العليا الممثلة فى الأفكار التجريدية . والإدراك قوة تجريدية مستقلة عن صور الحس ، وهو خاصة العقل : ولذا هوّنوا من شأن الخيال والصورة .

وفى أوائل القرن الثامن عشر خطا لايبنتز Leibnz (١٦٤٦ — ١٧١٦) ومن سار على نهجه من فلاسفة الكاثوليكيين خطوة جديدة فى إدراك الصورة ، فعلى الرغم من أنهم ظلوا يرونها وليدة قوى الحس ، وأن الإدراك أسمى منها لأنه خاصة العقل ، فإنهم مع ذلك أولَوْا الصُّورةَ أهمية خاصة ، إذ الصورة للفكرة كالجسم من الروح ، والإنسان — كما قال أرسطو — روح مرتبطة أوثق رباط بالجسم ، ولاوجود لها بدونه ؛ وكذلك الفكرة ، لاوجود لها بدون أشياء محسوسة تتعلق بها ، وهى الصور التى ينظمها العقل بالتداعى . وهؤلاء على وفاق مع الكلاسيكيين الخُلَّص فى أن الصورة أضعف من الإدراك ، ولكنهم يرون أن من صفات الإنسان أن يتوقف كل كمال فيه على ضعف ، فلا وجود لفكرة بدون صورة ، كما لا وجود لروح بدون جسم .

ويمكن أن تكون لهذه الفكرة نواة فى فلسفة أرسطو ، حين قرر أن الإنسان لايمكنه أن يفهم شيئاً أو يستفيد علما إذا لم يحس ، ولا يستطيع أن يزاول نشاطه الذهنى دون عون من الخيال أو الوهم [١] .

ولكن لايبنتز ومن ساروا على نهجه لا يحصرون الجمال فى دائرة الأفكار الواضحة المتميزة كما هى الحال عند «ديكارت» والكلاسيكيين جملة ؛ وإنما يرون الجمال فى الأفكار الجلية المتصلة بمدركات الحواس ، أى فى الصور .

ومن ثم بدأ تحوّل عجيب فى موقف الفلاسفة ونقاد الأدب من الصورة ومن الاستبطان الذاتى . فالفكرة ليس لها وجود حقيقى يظفر به وعى المرء مباشرة ، والتأمل النفسىّ هو الذى يولّد الصورة ، وهى الدلالة المحسوسة على الفكرة ؛ وهى وحدها مظهر الجمال [٢] . وفى هذا التحول تغير معيار الصورة ؛ فبعد أن كان الكلاسيكيون الخلّص يجعلون المشاعر النفسية خاضعة فى الفن لقواعد الفكر ، ويُخْضِعون بذلك العبقرية للصنعة ، والخيال للعقل ، اتجه الفلاسفة

---

(١) انظر مقال « الصورة الشعرية فى المذاهب الأدبية وأثرها فى نقدنا الحديث » المنشور فى العدد ٣١ (يولية سنة ١٩٥٩) من « المجلة » .

(١) Aristote : De Anima, III, 8, 432a, 8.

(٢) انظر Sartre : L'Imagination, P. 31 - 33
W.K. Wimsatt and others : Literary Criticism, P. 261
ونظير ذلك ما رآه l'Abbé Dubos فى كتابه :
Réflexions sur la Poésie et sur la Peinture (1719), II, XXII.

فى القرن الثامن عشر – وخاصة فى النصف الثانى منه – إلى الاعتداد بالصور التى تكشف عن خواطر الشاعر ومشاعره ، لأنهـا مظهر الجمال فى التصوير الفنى . وبذلك تهيأ للاتجاه الرومانتيكى أن ينهض ويستقر على أنقاض الكلاسيكية .

ولم يتمّ هذا النصر للرومانتيكية بين عشية وضحاها لأنه كان نتيجة تمخضت عنها جهود الفلاسفة والنقاد قرابة قرن من الزمان ، فيه تطورت الأسس الجمالية للفن والمعايير العامة لنقد الشعر ، كما تغير مفهوم الشعر نفسه ، وتبع ذلك اعتبارات فنية واجتماعية فى الصورة الأدبية ، حقّقتْ بها الرومانتيكية ثورة فى الشعر العالمى كله . ولا بد أن نوجز القول فى بيان هذه الجهود الفلسفية والفنية التى بها تم التحول من وجهة النظر الكلاسيكية إلى الاتجـاه الثورى الرومانتيكى ، وهى تمس ثلاث مسائل : قيمة نظرية المحاكاة وعلاقتها بأصالة الفنان أو الشاعر ، ثم مكانة الشعر ومفهومه فى ضوء تأويل نظرية المحاكاة أو إهمالها ، ثم تغيُّر النظرة إلى الخيال ووظيفته فى توليد الصورة نتيجة لذلك ؛ كى نسوق بعد ذلك مجمل المبادئ الفنية فى خلق الصورة فى شعر الرومانتيكيين ونقادهم .

* * *

معلوم أن أرسطو لم يلق بالاً للشعر الغنائى ، ولم يعتدّ بسوى الشعر الموضوعى : شعر المسرحيـات والملاحم ؛ ورسالة الشاعر عنده هى تمثيل الأحداث الخارجية والأشخاص . فالشاعر لا يكون شاعراً بفخامة العبارة أو صياغة الصور ، ولكن ببراعته فى رسم سير الأحداث وتطورها ، وإحكام حلقات الحكاية ، بحيث يستتبع بعضها بعضاً . وقد وضع أرسطو لذلك ما وضع من نظريات : نظرية المحاكاة ، والوحدة العضوية ، والتطهير . وقد نشأ الشعر – فيما يرى أرسطو – عن غريزة المحاكاة : أى محاكاة المرء لما يحيط به مما هو خارج عن نطاق ذاته ، وهذه الغريزة أصيلة فى الإنسان منذ الطفولة ، وبها يتعلم الطفل اللغة ، ويندمج فى عالمه أول عهده به ؛ وبها يخلق الشاعر الأحداث والحكايات فى مسرحيته محاكاةً للعالم الخارجى .. والحكاية عنده هى « مبدأ المأساة وروحها » . ويربط أرسطـو بين الأفعال فى الحكاية والأخلاق فيها ، « لأن الشعراء يحاكون أفعالا أصحابها بالضرورة إما أخيار وإما أشرار » . والحكاية المحكمة فنياً تكشف ضرورةً عن خلق أصحابها ، والوقوف على الخلق على هـذا النحو يحرك الإرادة إلى العمل ، ويثير عاطفتى الخوف والرحمة اللذين يؤديان إلى التطهير من الانفعالات الضارة . « ومن أجل هذا كانت الأفعال فى الحكاية هى الغاية من المأساة . والغاية فى كل شىء أهم ما فيه » (١) .

ولهذا يرى أرسطو أن الشاعر صانع حكايات وأفعال قبل أن يكون صانع أشعار أو صور . وبهذه الآراء تأثر الكلاسيكيون أبلغ تأثر ، فرفعوا من شأن الشعر الموضوعى ، وجعلوا الغاية منه خلقية عملية ، وأقلّوا من الشعر الغنائى وهوّنوا من شأنه ، وكرهوا فيه الإغراق فى الخيال .

وقد ثار عليهم فلاسفة علم الجمال ونقاد الأدب ممن مهدوا للرومانتيكية أو انضووا تحت لوائها ، فتعرضت نظرية محاكاة أرسطو لاعتراضات كثيرة : فمنهم الفيلسوف الفرنسى «ديدرو» (١٧١٣ – ١٧٨٤) ، كان يرى أن الفنان خالق لا محاكى الطبيعة ، ولكنه يحاكى ما يجرى فى دخيلة نفسـه ، وما يخلقه لا وجود له فى الطبيعة مجتمعاً فى الصورة التى صورها . والفن يُجمِّل الطبيعة ، وكأنه يضرب المثل كى تحاكيه الطبيعـة ولا يحاكيها . ثم إن عمل الفنان يتوقف على الخيال والشعور ، كما يقول «ديدرو» : « لا أقصد إلى أن الطبيعة ليست فيها آيات جلال وروعة ، ولكنى

---

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥١ ، ٢٧ – ٣٢ وكذا الفصل السادس منه .

أعتقد أنه إذا وجد من هو جدير حقا بالوقوف عليها ، فهو ذلك الذى يشعر بها فى نفسه عن طريق خياله وعبقريته » (١) .

وقد نمّى هذه الأفكار سواه(٢) ممن تَلَوْه ، فقسموا المحاكاة إلى قسمين : محاكاة خارجية للأحداث والأشخاص على نحو ما رأى أرسطو ، ومحاكاة داخلية للعواطف والمشاعر . والأولى موضوع المسرحيات والملاحم ، وهى أدنى درجة ، لأنها لا تنبع من نفس الشاعر ، والثانية موضوع الشعر الغنائى ، وهو الشعر الحق ، لأصالتها فى ذات الفنان . وأخص خصائص الشعر موسيقاه وصوره ، ولا يتوافر لها الكمال إلا إذا صدرت عن ذات الشاعر . والشعر الغنائى لا يعتمد على الحدث والفعل ، ولكن على الخيال والصورة .

وليس الشعر فى نشأته مديناً بشىء للمحاكاة الخارجية كما فهمها أرسطو ، ولكن للمحاكاة الذاتية والعواطف المشبوبة ، حين يشعر المرء بحاجته إلى التعبير عما يجيش بذات نفسه . ولذا كانت أقوى الأشعار وأقدمها هى ما قيلت فى مدح الآلهة ثمرة للشعور الدينى . وحتى الشعر الدرامى نفسه الذى هو فى طبيعته خاضع للمحاكاة الخارجية يرجع فى نشأته إلى الأغانى الدينية التى كانت تنظم فى مدح «باخوس» أو «ديونيسوس» إله الخمر عند اليونان . فالشعر فى نشأته تاريخياً ، وفى جوهره فنياً ، لا يكون شعراً إلا بما يحتوى عليه من عناصر غنائية ذاتية تعتمد أول ما تعتمد على الصور ، وفى هذا الاتجاه انتقل الشعر من اعتماده على الحدث إلى اعتماده على الصور ،(٣) ولم يعد الشاعر صانع حكايات كما قال أرسطو ؛ وإنما أصبح الشاعر هو صانع الصور . ولغة الخيال والصور تفضل فى الشعر لغة العقل .

يقول «لوث» فى مطالعاته التى نشرها عام ١٧٥٣ :

« لغة العقل باردة معتدلة ، أقرب إلى الدنو منها إلى السمو ، وهى ثمرة الفطنة والنظام ؛ وهمها الأول فى الوضوح ، خوفاً من أن يغمض فيها شىء أو يختلط بسواه . أما لغة العواطف فهى مختلفة كل الاختلاف ، ففيها تنطلق التصورات فى مجراها العارم ، تكشف عن الصراع النفسى ؛ وتشرق خاطفة جارفة ، فتوقع فى أسرها (دون قياس أو دراسة) كل ما هو حى قوى عصى المراس . وموجز القول أن العقل يتكلم حرفياً ، والعاطفة تتحدث شعرياً » .

ونتيجة لهذه الدعوات وأمثالها ضعف شأن المدح التقليدى ، وهان الشعر الخلقى والتعليمى ، وسمت مكانة الشعر الغنائى على حساب الشعر الموضوعى . ونذكر من هؤلاء النقاد الناقد الألمانى «هِيرْدَر» الذى يقول : « الشعر الغنائى هو أتم تعبير عن الانفعال أو عن التصور فى أعلى درجات إيقاعه اللغوى » . والشاعر — عند هردر — لا يقلد الطبيعة ، لأنه هو نفسه خالق آخر يعتمد فى خلقه على الصور . وقد كانت الكلمات عند الإنسان الفطرى صورةً للأفكار ، وأساساً للنظم الإنسانية ، إذ كانت الكلمات — مثل الأشياء — صوراً ذات معان ترمز للألوهية أو لقُوَى الطبيعة . وفى عهود الإنسانية الأولى تضافرت هذه الصور على خلق الأساطير والنظم الفطرية . وهذا هو عهد الشعر الحق ، توافر فيه للكلمات أقصى ما بلغته من سلطان فى التصوير(١) . ولكن الكلمات فقدت هذه القوة التصويرية فى عهد العقل والتجريد والتقدم الآلى ؛ فمات الخيال ، على أن الأمل لا يزال قوياً فى دعم نهضة نفسية روحية فى المستقبل ، وهذا هو الأمل فى الشعر الغنائى الذى يعتمد على بعث القوى التصويرية فى الكلمات . ويرى «فريدرش شليجل» من نقاد الرومانتيكيين الألمان (١٧٧٢ — ١٨٢٩) ،

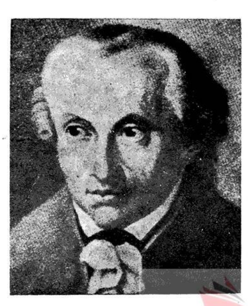
(١) انظر : 1046, 1141 - 1142.
Diderot : Œuvres, éd. de la Pléiade, P. 1044.

(٢) منهم : William Jones, Lowth.

(٣) هذا ما يشرحه : Bishop Robert Lowth : Lectures on the Hebrew Poetry, II, Chap. XIV, XVII.

(١) فى الحقيقة يتبع هردر فى ذلك الفيلسوف الإيطالى فيكو Vico (١٦٦٨ — ١٧٤٤) فى كتابه : العلم الجديد Scienza Nuova

أن الشعر بما يحوى من صور هو الأصل الحى الخالد للغة . وهو طريق تقدم الإنسانية إلى الكمال . وإذا كانت الصور فى العهود الفطرية ذات قوة كبيرة لاعتمادها على الأساطير ، فإنه يمكن أن تَخْلُقَ لنا فى عهودنا الحديثة صوراً ذات سلطان لا يقل عن تلك الأساطير ، إذا اقتبسنا هذه الصور من المثل الإنسانية الحية التى تمخضت عنها الفلسفة أو العلوم الطبيعية ؛ بل يذهب « فريدرش شليجل » إلى أبعد من ذلك حين يرى نشدان هذه الصور فى تجسيم قوى الطبيعة وتقديسها . فقد كانت الأفكار صوراً للألوهية فى عهود الوثنية الأولى ، ولم يضعف سلطان هذه الصور حين انتقلت من دلالتها على الألوهية إلى الرمز لقوى الطبيعة نفسها . فالقوى التشكيلية للحديد بالنار كان يمثلها «فولْكانُس» إله النار والحديد عند الرومان ، ومبدأ اللاشكل الذى يتصف به الماء كان مصوراً فى « نيبْتُونُس » إله الماء . والشعر فى هذا المعنى طريق التوفيق بين ألوان الصراع النفسى حين يحتدم بين المرء وما يحيط به ومن يحيط به ، وهو يتصل بأقدس ما فى النفس من قوى اللاشعور . ويرى الشاعر الألمانى الرومانتيكى «نوفاليس» أن الشعر فى تعبيره عن دقائق النفس يتجاوز المعلوم إلى المجهول ، والواضح إلى الْمُسْتَسِر والثابت إلى العرضى ، فهو ينفذ إلى تصوير مالا يستطاع تصويره ، وإلى رؤية ما يرى « ولهذا كانت له صلة قوية بالحاسة التى لا تتوافر إلا للأنبياء ، كما أن له صلة بالروح الدينى ، وبالانجذاب الروحى » . وهو لذلك أعمق دلالة من العلم الذى يقف عند القوانين الآلية لظواهر الأشياء ، كما يعتقد ذلك الفيلسوف الألمانى «شلنج» . ولغة الشعر هى لغة الأخيلة والصور « وهى لغة نبوية تتجلى رموزها موجودات وصوراً » . (١) وتُرَدِّد مدام «دى ستال» — وهى أول داعية للرومانتيكية فى فرنسا — صدى هذه الآراء



كانت

الألمانية إذ تقول : « فى داخل كل امرئ مشاعر ذاتية فطرية لا اكتفاء لها بالأشياء الخارجية ، وخيال الرسامين والشعراء هو الذى يكسب هذه المشاعر صورة وحياة » (١) .

وقد كان الفيلسوف الألمانى كانت (١٧٢٤—١٨٠٤) أعظم من أثروا فى آراء الرومانتيكيين فى بيان قيمة الخيال ، وعظم أثره ، ففى فلسفته أن الخيال المحض « وظيفة النفس التى لاغنى عنها » . و « الخيال قوة الحدس ، ولا حاجة به إلى حضور موضوعه حسياً » . وهو ذو صلة بالحواس التى نأخذ عنها معارفنا الدنيا ، ولكنه يستقل عن هذه الحواس فى أنه يستطيع وحـده أن يُكَوِّن صوراً دون ضرورة مثول الأشياء الحسية أمامه . فإذا اقتصر على توليد ما مر بالحس قَبْلُ من مرئيات فهو الخيال العام . أما إذا تجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المرئيات السابقة وهى فى ذاتها

(١) انظر :
W. K. Wimsatt, op. cit., P. 373, 375 - 376. وكذا
A. Beguin : L'Ame Romantique et le Rêve, P. 111 - 112

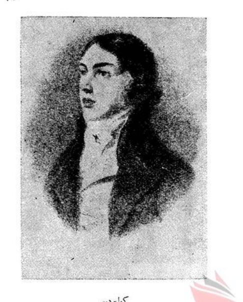
(١) انظر :
Mme de Staël : De l'Allemagne, 3e Partie, Chap. VIII.

أصيلة لا عهد للمرئيات الواقعية بها ، فهو الخيال الإنتاجي . وهو قوة حرة تقوم بالمقارنة والتركيب والتمييز ، وتربط الصور بغير موضوعها الأول ، بتخصيصها بموضوع آخر تستعيض به عن موضوعها الأول . والخيال الإنتاجي فى أعلى درجاته هو الخيال العُلوىّ « وللمعرفة ثلاثة أصول ذاتية : الحساسية والخيال والحدس ، ويمكن أن يعد كل منها تجريبياً – وهو كذلك فى تطبيقه على الظاهرات الخاصة – ولكنها جميعاً عناصر أو أسس لا بد منها سلفاً كى يكون التيام بالتجربة ممكناً » . وإذا كانت قدرتنا على المعرفة مبنية على أصلين تقليديين هما : الحساسية وقوة الإدراك ، فإن الخيال العُلوىّ – وهو الذى تستعين به قوة الحدس – قوة أساسية بالنسبة لهذين الأصلين معا ، وعلاقته بهما ليست خارجية ، ولكنها علاقة التنظيم والتكوين والتوحيد ، لأنه يُوَحِّدُ مابين المعرفة فى أدنى درجاتها عن طريق الحواس ، والمعرفة فى أعلى درجاتها عن طريق الإدراك ، فهو الذى يسيطر على كل أنواع المعرفة . ولا تتيسر المعرفة للإنسان بدونه . ويضيف «كانت» إلى ذلك قوله : « قلما يعى الناس قدر الخيال وخطره (١) ». وقد كان لرأى «كانْت» فى الخيال تأثير أى تأثير فى فلاسفة الرومانتيكيين من الألمان مثل : «فيشته» و«شلنج» ، وفى نقاد الرومانتيكيين مثل : مدام «دى ستال» فى فرنسا ، و«وردْ زْورْث» و«كوليرْدج» فى انجلترا . وكان الأخيران أعظم من بحث فى الخيال ، ووظيفته الفنية فى الشعر ، والتفرقة بينه وبين الوهم .

* * *

يفرق «وردْ زْورث» بين الوهم والخيال ، ويقرر سمو الثانى وفضله على الأول . فالوهم سلبىّ يغتر بمظاهر الصور ويسخرها لمشاعر فردية عرضية . أما الخيال فهو « العدسة الذهبية التى من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة فى شكلها ولونها » . والخيال « وعى ذو سلطان ثابت الدعائم ، ولا

(١) انظر فى ذلك : Martin Heidegger : Kant et le Problème de la Métaphysique, P. 185 - 196.



كوليردج

يهتدى المرء إليه ، لأنه يعجز عن الوقوف على عظمته ، إلا إذا عرفه عن طريق الشعور ، وحينئذ لا تستطيع قوة أخرى من قوى العقل أن تضعفه أو تفسده أو تنقص منه » . (١)

ويقسم « كوليردج » الخيال إلى نوعين : الخيال الأولىّ ، والخيال الثانوى . والأول هو القوة الحيوية ، والعامل الأول فى كل إدراك إنسانى . ويقابل مايدعوه « كانت » الخيال الإنتاجي . وكل إدراك علمى لابد فيه من هذا النوع من الخيال ، والخيال الثانوى صدى للخيال السابق ، ويصطحب دائماً بالوعى الإرادى .. وهو يتفق مع الخيال الأول فى نوعه ، ولكنه يختلف عنه فى درجته وطريقة عمله ، لأنه يحلل الأشياء ، أو يؤلف بينها ، أو يوحدها ، أو يتسامى بها ، ليخرج من كل ذلك بخلق جديد .. وهو الخيالى الجمالى ، وهو القوة العليا على تمثيل الأشياء ، ويتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأول من مدركات ، فيحولها إلى تعابير بمثابة الجسم للأفكار التجريدية ، والخواطر النفسية

(١) W. K. Wimsatt, op. cit., P. 387 - 388.



وردزورث

التى هى فى أصلها مدركات عقلية محضة . والطبيعة – كما يراها الشاعر – رموز للحياة الفكرية التى يمارسها المرء أو يشارك فيها(١) .

أما الوهم « فهو لا يلعب من دور سوى التثبيت والتحديد ، فليس الوهم سوى نوع من الذاكرة حررت من نظام الزمان والمكان . وقد يتعاون الوهم مع الظاهرة التجريبية للإرادة التى نعبر عنها بالاختيار ، ولكن فى حال الذاكرة العادية لا بد أن يستقى الوهم مواده جاهزة عن طريق التداعى »(٢) . «فكولبردج» يخالف «وردز ورث» فى التفريق بين الخيال والوهم ، ويقبل نوعا من التركيب والامتزاج بينهما .

ويتلاقى «بودلير» مع «وردز ورث» و«كولبردج» فى أهمية الخيال ، ولا يقصد به ما يريده عامة الناس من الوهم ، فالخيال قوة خالقة تحليلية تجميعية معاً . وهو الذى علّم الإنسانية الأولى معنى الرموز فى الطبيعة ، وبثّ فيها الروح الخُلُقية والشعرية عن طريق الأساطير . ويرى بُودْلير – وهو رومانتيكى فى رأيه هذا – ما رآه «كانت» من سيطرة الخيال على جميع الملكات الأخرى ، ولا غنى عنه للعلم نفسه :

« فماذا يكون العالم بدون خيال ؟ليكن محيطاً بكل ما قاله العلم من قبل فى دراسته ، ولكن أنى له بدون الخيال أن يقف على القوانين العلمية التى لم تكتشف بعد ؟ فالخيال هو السبيل إلى الحقيقة ، وما الممكن إلا قسم من أقسام الحقيقة . والخيال يمت بصلة إلى اللانهائى .... وما العالم المرئى إلا مخزن للصور والمشاهد ذات الدلالة ، والخيال هو الذى يضع كلا منها فى موضعه ، ويكسبه قيمته الخاصة به . والعالم كله بمثابة المواد الغفل فى حاجة إلى الخيال الذى يمثله وينظمه ، ويجب أن تخضع جميع قوى النفس للخيال الذى يسخرها جميعاً لسلطانه »(١) .

وقد كان للاعتداد بالخيال على هذا النحو نتائج فنية فى الصورة الشعرية ، بها أثرت الرومانتيكية فى الشعر العالمى ، ولازال كثير منها حيًّا فى شعر المذاهب التى تلت الرومانتيكية . وقد آن لنا أن نوجز القول فيها .

وأولى هذه النتائج الفنية هى عضوية الصورة . ذلك أن الشعر الغنائى لا يعتمد على الحدث ، ولكن على الصور ، كما شرحنا . ولكل صورة فى القصيدة وظيفة تتعاون بها مع قريناتها من الصور الأخرى ، كى تُحْدِث الأثر الذى يهدف إليه الشاعر . فكانة الصورة فى القصيدة تقابل مكانة الأشخاص فى الشعر المسرحى أو الملحمى عند الكلاسيكيين . ولا يتيسر للصورة تأدية وظيفتها إلا إذا وقعت موقعها الخاص بها فى وحدة العمل الشعرى ، بحيث يتوافر له مع الصدق جمال التصوير وكماله . وتبعاً لذلك يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية أيضاً : أى وحدة حية كاملة ، فتؤدى الصور الجزئية وظيفتها فى داخل نطاق هذه الوحدة بتعاونها معاً على خلق الأثر المقصود . وتخضع القصيدة فى ذلك لروح داخلية فيها ، يخلقها الشاعر حين يلحظ برهف إحساسه الفنى وحدة المجموع ، ووظيفة أجزائه . وفى

(١) انظر: Coleridge: Biographia Literaria, Chap. XIII
(٢) انظر: Coleridge: Biographia.... London 1907, I, P. 202

(١) انظر: Baudelaire: Œuvres, éd. de la Pléiade, II, P. 225-226.

ذلك يرى «ويلهلم شليجل» أن خاصة الشعر الرومانتيكي أنه عضوى على نقيض الشعر الكلاسيكى ، فإنه آلىّ ، لأنه يخضع لقواعد عامة خارجة عن طبيعته الفنية .

والصورة الشعرية العضوية وسيلة الكشف عن الحقائق النفسية ، والخلجات الشعورية ، عن طريق الحدس والخيال . فترتسم الحقيقة واضحة محسوسة ، لا منطقية مجردة ، ويتعاون على رسمها المضمون والشكل ، كما تحيا الروح فى الجسم [1] . ويقول «أوسكار وايلد» : «كما أن طبيعة الأجسام أنها مادة فى تفاعل مع الروح ، كذلك الفن : روح يعبر عن نفسه فى صور المادة . فالفن حتى فى أقل درجات مظاهره يتحدث إلى الحس والروح على سواء ... ونحن مثل «جوته» بعد أن قرأ « كانت » لا نريد سوى التصوير بالمحسوس ، ولا شىء يقنعنا سواه » [2] . ومن أوائل من جلَوْا هذه الخاصة الفنية « وردز ورث » فى قوله : « إن الخيال هو تلك القدرة الكيماوية التى بها تمتزج معاً العناصر المتباعدة فى أصلها ، والمختلفة كل الاختلاف كى تصير مجموعاً متآلفاً منسجما » . وعلى الشاعر عند « كوليردج » أن يربط ما بين أفكاره عضوياً فيما يعالج من مشاعر [3] .

وتستتبع الخاصة الفنية السابقة نتيجة أخرى ، هى أن تكون القصيدة ذات بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها ، بحيث تتقدم فى اتساق تام نحو الغاية منها ، وهذه خاصة الشعر ، وبها يمتاز عن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير . وأول من قرر هذه الخاصة فى عمومها «لسنج» (١٧٢٩ — ١٧٨١) حين شرح الفرق بين الشعر والتصوير — وفكرته هذه رومانتيكية على الرغم من كلاسيكيته فى كثير من آرائه الأخرى .. فعنده أن الرسم يقوم على مبدإ المكان لا الزمان ، فهو يمثل الأجساد فى أشكالها تمثيلا مباشراً ، ولكنه

(١) انظر :
Frank Kermode : Romantic Image,

(٢) انظر :
Oscar Wilde : Works of, London, 1949, P. 979.

(٣) مرجع كوليردج السابق ، الفصل الثامن عشر .

يمثل الفعل عن طريق غير مباشر بوساطة هيئة الصورة ، على عكس الشعر ، فإن مبدأه زمانى لا مكانى ، إذ هو يصور الأفعال تصويراً حيًّا مباشراً ، ولكنه لا يقدم لنا الأشخاص إلا عن طريق غير مباشر فى خلال الحركة والعمل [1] . وقد أعجب بقوله «جوته» . وهو من آباء الرومانتيكيين . وشرح هذا المبدأ بما يتفق ووجهة النظر الرومانتيكية «أوسْكار وايلد» بقوله : « التمثال يمثل لحظة واحدة من لحظات الكمال ، والصورة فى لوحتها لا تحظى بالعنصر الحيوى من نمو وتطور ، فإذا كان كل منهما ثابتاً غير مهدد بالتغير ، فذلك لأن حظه من الحياة ضئيل ، لأن أسرار الحياة والعدم لا تعترى سوى الأشياء التى يؤثر فيها الزمن ، والتى ليست رهينة الحاضر فحسب ، ولكنها كذلك ملك مستقبل فيه تصعد أو تنزل على حسب ماضيها ... فالحركة — وهى مسألة الفنون الشكلية — خاصة الأدب وحده ، فهو الذى يرينا الجسم فى نشاطه الحيوى ، وحركته الدائبة » . فالقصيدة الرومانتيكية وحدة حية نامية بصورها المتآزرة على خلق الشعور [2] .

ومن خصائص الصورة فى الشعر الرومانتيكى أيضاً أن تكون شعورية تصويرية ، لا عقلية فكرية ، فالفكرة فى الشعر تتراءى من وراء الصور ، وتقوم الصور الحية النامية مقام البرهان الوجدانى عليها . وأخطر ما يحذر منه الرومانتيكيون أن تكون القصيدة توليدات عقلية جافة ، أو أفكاراً منطقية ، أو حججاً ذهنية ، مهما أحكمت صياغتها ، وأجيد وزنها . لأن الأفكار التجريدية تقضى على روح الشعر ، إذ أن روحه فى صوره . وعيب الشعر الكلاسيكى فيما يرى «كوليردج» أنه « يضحى بالعاطفة المنطلقة المشبوبة فى سبيل الدقائق الذهنية والوثبات الفكرية ... أى أنه يضحى بالقلب للإبقاء على العقل » . ويقول «وردزورث» فى إحدى رسائله : « إن العواطف والصور يجب أن يتزاوجا ليذوب كلاهما فى الآخر ، ويتمثلا طبيعيا لدى الذهن فى نشوة فنية » . والخواطر والمشاعر التى تشفُّ عنها الصور هى وحدها محور الحيوية

(١) مرجع ومست السابق ص ٢٦٨ — ٢٦٩ ، وكذا :
Critic as Artist in Works of O. Wilde, P. 965.

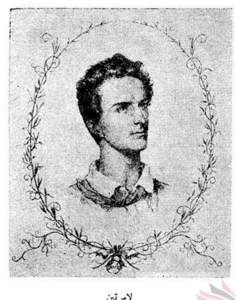
(٢) انظر : F. Kermode : Romantic Image, Ch. V.

والعضوية . يقول «كوليردج» فى رسالة له : « يتوقف ترابط الصور إلى حد بعيد على الرجوع إلى حالات الشعور أكثر من توقفه على سير الأفكار ... وأكاد أجزم بأن الأفكار لا تثير الأفكار أبداً ، كما أن الأوراق فى الغابة لا يحرك بعضها بعضاً ، وإنما يحركها النسيم الذى يسرى خلالها — وهو الروح أو حالة الشعور .. » . فالصور فى الشعر تقوم مقام البراهين العقلية ، أما الأفكار المجردة فهى غريبة عن روح الشعر . وهذه قاعدة خلدها الرومانتيكيون فى الشعر حتى اليوم . وفيها تنقلب الأسس الجمالية الكلاسيكية رأساً على عقب : إذ حلّت الصور عند الرومانتيكيين محل الأفكار عند الكلاسيكيين . وقد حذر الرومانتيكيون من الأفكار والحجج العقلية على حين حذّر الكلاسيكيون من الجرى وراء الخيال والصور الذاتية . يقول « چورج مور » G. Moore ، وهو من معاصرى «أسكار وايلد» : « أوبئة العمل الفنى وطفيلياته : تلك هى الأفكار » (١) .

وإذا كانت هذه الصور الرومانتيكية لابد أن تنتظم فى خيط الشعور ، فإنها ذاتية ، وهنا نصل إلى أقوى خصائص الصور الرومانتيكية . وهى خاصة كثر فيها جدال أصحاب المذاهب الأدبية من بعدهم ، فمنهم من أقرها ، ومنهم من ثار عليها ، ومنهم من أقر بعض ما تستلزمه من مبادئ فنية دون البعض الآخر .

والرومانتيكى ذاتى فى صوره ، لأنه يرى الطبيعة من خلال مشاعره ، ويضفى على الطبيعة صبغة نفسه ، ويقابل بين مناظرها وإحساساته . ويستلزم ذلك ألا تكون الصور مجلوبة لوجوه شبه خارجى فيها ، مثل تشابهها فى الأشكال أو الألوان ، مما لا يَمُتّ بصلة إلى الشعور والعاطفة ؛ وإلا فقد الشعر روحه ، وانتقل من ميدان القلب إلى دائرة التفكير أو التلاعب بالألفاظ . يقول «ورد زورث» : « حين يسوق الخيال مقارنة ... فهى نوع من تصوير الحقيقة عن طريق

(١) انظر : F. Kermode, op. cit. Ch. III.



لامرتين

المشابهة ، ثم لا تزال تنمو لتباشر سلطانها على العقل منذ لحظة إدراكها . وتتوقف هذه المشابهة على التعبير والأثر ، أكثر مما تتوقف على السمة الظاهرية والشكل ؛ كما تتوقف على الخصائص الجوهرية الذاتية أكثر مما تتوقف على الصفات العرضية الخارجية » (١) .

ويقول « لامارتين » فيما كتبه عن مصاير الشعر ، Des Destinées de la Poésie « ليس الشعر تلاعباً فكريا ، أو جموحاً ذهنيا يصف العرضى والسطحى ، ولكنه الصدى الحقيقى العميق الصادق لأدق انطباعات النفس .. » .

والوعى الإنسانى قوة بها يمثل الشاعر الطبيعة « بحيث تصير الصور الخارجية أفكاراً ذاتية ، وتصير الأفكار الداخلية صوراً خارجية ، فتصبح الطبيعة فكرة ، والفكرة طبيعة » . كما يرى «كوليردج» . وكان «كوليردج» أقوى من عبّر عن العملية الفنية فى تمثيل الذات الرومانتيكية لمناظر الطبيعة ، إذ يقول فى « روح الشاعر » « Anima Poetae » ، « حين أفكر متأملا فى مناظر الطبيعة ، وأنظر إلى القمر البعيد يتراءى من خلف زجاج نافذتى البليلة بالأنداء ، فإنى أبدو حريصاً على البحث عن لغة رمزية لشىء فى

(١) وهذه الأفكار موجودة فى نقد «ورد زورث» وفى نقد صديقه «لامب» أيضاً ، انظر W. K. Wimsatt, op. cit. P. 387 - 389.

داخل ذاتى كان موجوداً قبل ولن يزال ، أكثر من حرصى على البحث عن شىء خارجى جديد ؛ وحتى لو كان الشىء جديداً ، فإنى أظل يتملكنى شعور مبهم بأن هذه الظاهرة الجديدة بمثابة دعوة غامضة لإيقاظ حقيقة منسية أو خبيئة فى أطواء طبيعتى الذاتية » . ويعبر عن المعنى نفسه «وردز ورث» فى إحدى قصائده[1] « فى حياتنا وحدها تحيا الطبيعة : فحياتنا ثياب عرسها ، وحياتنا كفنها . وفيما ننظر ونتأمل، ليس لدينا ما هو أسمى شأناً مما تتيحه هذه الطبيعة الهامدة الباردة لذوى القلوب الميتة والنفوس المضطربة من الدهماء ؛ واها ! ولكن من الروح نفسها يجب أن ينبثق ضوء وعظمة ، وسحاب لطيف متألق يلف الأرض جميعاً . ومن الروح نفسها يجب أن ينبعث صوت عذب قاهر ، ومن مهد الروح الخالص تنبث الحياة وعناصرها فى كل ما هو جميل » .

والذاتية — فى معناها السابق — صبغت شعر الرومانتيكيين جميعاً .. فذات الرومانتيكى محور العالم ومرآته ، ولا ينعكس فيها من العالم إلا ما تؤمن هى به . وكل ما يتناولونه فى شعرهم محاط بإطار من ذات أنفسهم . وهذه ناحية هامة كان لها تأثير أى تأثير فى شعرنا الحديث سنتحدث عنه حين نتناول تأثير هذه المذاهب فى صور شعرنا المعاصر .

ولكن الذاتية ، على نحو ما شرحنا ، استتبعت كذلك جانباً فنياً آخر كان للرومانتيكيين الفضل فى إرساء قواعده فى الشعر فى جميع المذاهب التى تلتهم ، ألا وهو جانب الأصالة . فالرومانتيكى يصور ما يتراءى له ولا يعبأ إلا بما يراه . فإذا عصى ما تواضع عليه الناس فذلك لأنه لا يحفل إلا بصوت شعوره ؛ وهذا هو الصدق الذاتى ، وهو أحد شطرى الأصالة . وشطرها الثانى هو الصدق الفنى ، إذ يجب أن يرجع الشاعر فى صياغة الصور إلى ذات نفسه ، وإلى ما يثير مشاعره من مناظر الطبيعة .. لا إلى العبارات التقليدية والصور المأثورة . وها هو ذا «فكتور هوجو» يستنكر من الرومانتيكى أن يقلد

(١) انظر :

Wordsworth : An Ode : Intimations of Immortality ... in : Poems Referring to the Period of Childhood.



ألفريد دى فينى

الرومانتيكيين بقدر ما يستنكر منه أن يقلد الكلاسيكيين « كل من قلد شاعراً رومانتيكياً ، فإنه يصبح بالضرورة كلاسيكياً ، لأنه مقلد » . ويقول «هوجو» أيضاً : « يجب أن يحترس الشاعر على الأخص من النقل عن أى امرئ كلاسيكيا كان أم رومانتيكيا ، يستوى فى ذلك شكسبير وموليير ، وشيلر وكورنى ، ... إن طفيل العملاق لا يزيد عن أن يكون قزماً » (١) . ويؤكد نفس المعنى «بودلير» فى قوله : « الفنان الحق والشاعر الحق هو الذى لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر . فعليه أن يكون وفياً حقاً لطبيعته هو . ويجب أن يحذر حذره من الموت أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره ، مهما عظمت مكانته ، وإلا كان إنتاجه الذى يقدمه إلينا بالنسبة له ترهات لا حقائق »(٢) .

وطبيعى أن يكون للصور الذاتية الرومانتيكية مضمون اجتماعى يتصل بالاعتداد بالفرد فى وجه المجتمع وما يسوده من قيم . وهذا المضمون الاجتماعى

(١) انظر :

V. Hugo : Préface des Odes et Ballades (1826)

(٢) انظر :

Baudelaire : Œuvres, éd. op. cit. II, 226

يمس قضايا الرومانتيكيين الثورية فى الدين والطبيعة والحب ونظم المجتمع جملة ، ولذا ترفعوا عن المشاركة بشعرهم فى واقع حياتهم ، واعتصموا من جحيم مجتمعهم بجنات خيالهم ، فكانوا يهربون بالخيال ينشدون مستقبلا إنسانياً خيِّراً ، أو يعبرون عن أساهم وضيقهم بواقعهم ، أو يتغنون بماضى الإنسانية الفطرية السعيدة ، أو بما يتمنون من العيش فى بلاد نائية يضفون عليها من خيالهم ما يجعلها عالم الأحلام . وطالما تواصى الرومانتيكيون باعتزال الناس فيما أسموه « البرج العاجى » ، لأن القطيعة المعنوية تفصل دائماً بين الدهماء وكل نفس سامية . وهاهو ذا « ألفريد دى ڤينى » يشبه إنتاجه الشعرى بزجاجة ، ثم يقول :

« لنلق بالزجاجة إلى البحر .. بحر الدهماء مختومة بطابع الخلوات المقدسة » إذ أن « الفنان يعتزل الناس ، ولا ينتظر عوناً إلا من قوة العقيدة الذاتية التى يحترق بنارها » (١) .

ولكنهم فى هربهم أثروا إيجابياً فى مجتمعهم ، لأن ضيقهم بواقعهم حرك العزائم للعمل فى سبيل المستقبل الخيِّر الذى يدعون إليه ، كما حرر العقول من المزاعم . على أنهم فى صورهم الذاتية لم يقتصروا قط على المعانى الفردية ، بل كانوا يعبرون عن نواح إنسانية ، لم تهدف مباشرة إلى مغزى خلقى تعليمى ولم تجار الخلق السائد ، ولكنها كانت تصور مُثُلاً إنسانية يتجاوبون فيها مع آمال عصرهم ومُثُله .

يقول « ڤيكتور هوجو » : « يشكو بعض الناس أحياناً من الكتاب الذين يتحدثون عن أنفسهم ، ويهيبون بهم : حدثونا عن أنفسنا . واها ! إنما أتحدث عنكم حين أتحدث عن نفسى ، فكيف لاتشعرون ؟ يا لك من أحمق إذا كنت تعتقد أنى لست أنت » (٢) .

وهذه ناحية اجتماعية للصور الرومانتيكية ، يطول شرحها ، ونكتفى هنا بالإشارة إليها ، لأننا نقتصر — ما استطعنا — على شرح النواحى الفنية وأسسها النقدية والفلسفية .

(١) انظر : A. de Vigny: la Bouteille à la Mer, V. 20-21, 180-181.

(٢) انظر : V. Hugo: Les Contemplations, Préface.

على أن الرومانتيكيين فى مثلهم التى صوروها كانوا يعطفون على الطبقات المهضومة ، ويثورون على امتيازات الأرستقراطيين ، وقد أدى بهم ذلك إلى الثورة على أرستقراطية اللغة ، مما ترك أثراً خطراً فى صياغة الصور الشعرية .. بقى لنا فى هذا المقال أن نوجز فيه القول .

كان الرومانتيكيون يثقون فى الإلهام ، وما تجود به القريحة لأول وهلة . وينفرون من الصنعة والتكلف اللذين سادا عند المتفيهقين من الكلاسيكيين وكانا طابع الأرستقراطيين فى مجالسهم . وقد دعا « وِرْدِزْورث » إلى الرجوع إلى لغة من هم أقرب إلى الطبيعة .. لغة الفلاحين ، ورأى فيها ألواناً شعرية ، ومعانى فطرية تدل على مشاعر قوية . وهو فى الحقيقة لايقصد أبداً إلى نقل لغة العامة كما هى ، ولا يخطر بباله أن يعد الفلاحين من الشعراء ، وإنما يريد أن يُدخِلَ فى نطاق الشعر المواقف العادية وشئون الحياة اليومية وأن يصبغ الخيال فيها صبغة فطرية ، بإدخال بعض الصور الحية فى لغة هؤلاء .. كى يكتسب الشعر حياة وقوة . وعنده أن كل شعر جيد ليس سوى فيض تلقائى لشعور قوى . وكلما كان الشعور فطرياً مما نحسه كل يوم كان أقوى أثراً وأكثر شاعرية . ويعترف « وردزورث » مع ذلك أن لغة الشعر أسمى نظاماً ، وأدقّ معانى ، وأقوى عاطفة[١] من لغة العامة . وقد أثارت دعوته جدالا واعتراضات كثيرة من الرومانتيكيين أنفسهم لا نريد آن نطيل بذكرها ، ولكن إذا فهمنا حقاً ما يقصد إليه « وردزورث » وجدناه يمثل وجهة النظر الرومانتيكية التى كانت بمثابة رد فعل لأرستقراطية اللغة عند الكلاسيكيين . إذ أن هؤلاء كانوا يعتدّون بأسلوب الطبقات الأرستقراطية ، ويقسمون الألفاظ إلى نبيلة وغير نبيلة ، كما هى حال طبقات الشعب .

(١) انظر : Wordsworth: Observations Prefixed to Second Edition of the Lyrical Ballads (1800).

مثلا ، يرى دُرَيْدن Dryden أن لغة الشعر الحق ، والنمـــوذج الصادق للشعر الصحيح يتمثلان فى لغة الملك والحاشية ، وكذلك كان يعتقد « پوپ » و « سويفت » Swift و « چونسون » Johnson من الكلاسيكيين الأنجليز [١] ، فكانوا يحملون على لغة العامة وما فيها من إسفاف وابتذال . ويقول « أنطوان ريڤارول » ممثلا وجهة النظر الكلاسيكية الفرنسية :

« إن الأساليب فى لغتنا (الفرنسية) مقسمة كتقسيم الرعايا إلى طبقات فى بلادنا الملكية ... ومن خلال هذا التقسيم الطبقى للأساليب يستطيع الذوق السليم أن يجد طريقه » (٢) .

وقد ضاق الرومانتيكيون ذرعاً بهذه القيود ، ونادوا بحق العبقرية فى وجه كل ما يحد منها ، ونَعَوْا على الشاعر أن يلجأ إلى وجوه البلاغة التقليدية ، وإلى الصّور القديمة الموروثة التى لم تَعُدْ حية . لأنها غير منبعثة من ذات الكاتب وحياته وبيئته الخاصة . فأصبحت فى عداد التراث الثقافى.. ننظر إليها كما ننظر إلى قائمة الألفاظ فى قاموس قديم . وعند الرومانتيكيين لا فرق بين الكلمات بعضها والبعض الآخر . فلا وجود لكلمات نبيلة وأخرى مبتذلة . بل يمكن أن يكون للكلمات المألوفة المبتذلة معنى رفيع يسمو بها فى موضعها من الصورة إلى ما لا يصل إليه سواها من الكلمات . وينبغى عندهم تسمية الشيء باسمه دون تكنية عنه ، ودون إحاطته بصفات تخفف من ثقل تحديده ، أو تدل على صفته الملازمة له كما هى الحال عند الكلاسيكيين . وكان لهذه الثورة فى الأسلوب أثر بالغ فى حملة ذوى الأذواق الكلاسيكية على الرومانتيكيين . وأقوى من قام بالرد على هؤلاء «ڤيكتور هوجو» . فى قصيدة له طويلة . نختار منها قوله :

« قد أطلقت عاصفة ثائرة ، ووضعت على القاموس القديم قبعة الثورة



ڤيكتور هوجو

الحمراء ، فلا كلمات أرستقراطية وأخرى وضيعة . ولا وجود لكلمة لا تستطيع الفكرة فى تحليقها الطليق أن تقع عليها ، ... وصرحت حين أشهرت هذه الحرب : الكلمات سواء ، حرة رشيدة .... وخرجت من دائرة الكلاسيكية وحطمت فرجار قواعدها ، وسميت الخنزير خنزيراً ، ولم لا ؟... وصحت مع العاصفة والصاعقة : حرباً على البلاغة ، ولكن سلاماً مع النحو ... ولم أكن أجهل أن اليد الثائرة التى تحرر الكلمة تحرر معها الفكرة . وقلت للكلمات : كونى جمهورية ! وعيشى كثرة غالبة جياشة بالحياة ! واعملى ! واعتقدى وأحبى ! — وجعلتها تتحرك جميعاً ، ورميت فى شراسة بالشعــر الأرستقراطى إلى كلاب النثر السوداء » (١) .

وقصداً للإيجاز نختار قصيدة من الشـعر الرومانتيكى . يتمثل فى صورها جميع ما ذكرنا من خصائص ، هى قصيدة «ڤيكتور هوجو» فى ديوانه : « أوراق الخريف » وعنوانها : « ما يُسْمَعُ فوق الجبل» [٢] . ونقتصر على ترجمة الأجزاء التى تمثلها

---

(١) انظر : F. Kermode, op. cit. P. 10 - 11 وكذا

(٢) انظر : Wimsatt, op. cit. P. 276 - 277, 343, 348, 350 - 354 وكذا : Antoine de Rivarol : Discours sur l'Universalité de la Langue Française (1870).

(١) انظر : V. Hugo : Les Contemplations : Réponse à un Acte d'Accusation.

(٢) انظر : V. Hugo : Ce qu'on entend sur la montagne, in : Les Feuilles d'Automne, V.

كلها فى سيرها العضوى العام نحو غايتها . يقف «ڤيكتور هوجو» فوق قمة جبل يطل على البحر. السماء فوق رأسه . ودون أقدامه المحيط والأرض . يصغى ويفكر . ويصف الصوت المزدوج الذى يرتفع من الإنسان فوق اليابسة ومن المحيط فى هديره . انظر كيف يصف «ڤيكتور هوجو» أفكاره الفلسفية الثورية، وخواطره الإنسانية .. صوراً رومانتيكية :

« ... وعما قليل ميزت نوعين من الصوت ، على أنهما مختلطان منتقيان ، يمتزج بعضها ببعض ؛ نحو السماء ينطلقان ، من البحار ومن الأرض ؛ يتغنيان معاً الأغنية الخالدة ؛ وقد ميزتهما فى همساتهما العميقة ، مثلما يرى المرء تيارين يلتقيان تحت الموج :

أحدهما ينطلق من البحار : هو أغنية التمجيد ، وهو اللحن السعيد ؛ هو صوت الأمواج تتحدث فيما بينها .

والصوت الآخر ينطلق من الأرض حيث نقيم : صوت حزين ، همسات الناس .

وفى هذا اللحن الكبير الذى يتردد ليل نهار ، لكل موجة صوتها ، ولكل إنسان ضجيجه .

وكما قلت : كان المحيط الجليل ينشر صوته المرح المسالم ، ويتغنى كزامير داود فوق الجبل ، يشيد بجمال الخليقة . وهديره الصخاب تحمله النسائم أو تحمله العواصف ؛ دون انقطاع يصعد إلى الله ، أكثر ظفراً أو أكثر انتصاراً . وكل موجة من موجاته التى لا يكبح جماحها سوى الله — حين تخر الموجة الأخرى — تصعد هى تتغنى بعظمة الخالق...

على أن إلى جانب اللحن المبجل ، ينطلق اللحن الآخر ، كصهيل حصان يجفل ، أو كصوت مقبض صدئ فوق باب الجحيم ، أو كوتر من نحاس على عود من حديد ، يصر صريراً : بكاء وصيحات ، وسب وتجديف ... ولعنات وإلحاد وضجة ، فى دوامة الموجات من صخب الإنسانية . فما أشبهه بما يرى المرء فى الأودية من أسراب طيور سود تنطلق ليلا جماعات جماعات . فما ذلك الصوت الذى تنطلق آلاف أصدائه تئز أزيزاً ؟ وا أسفاً ! ، إنه الإنسان والأرض يبكيان .

أى إخوتى ! هذان الصوتان العجيبان الرائعان ؛ دون انقطاع منطلقان مكبوتان ؛ يصغى إليهما الأبدى طيلة الأبدية ؛ أحدهما يقول : « أنا الطبيعة » ، والآخر : « أنا الإنسانية » .

حينذاك أخذت أفكر ، إذ أن عقلى الوفى لم يبسط قط جناحه كما بسط ؛ وفى ظلمات نفسى لم يشرق قط نور كما أشرق هذه الآونة . وحلمت طويلا ؛ وتأملت على التعاقب فى الهوة المظلمة التى تواريها دونى صفحات الموج ، ثم فى الهوة الأخرى التى انفرجت عنها نفسى وليس لها من قرار ؛ وتساءلت : لم كنا فى هذا العالم ؟ ثم ما هى الغاية من كل هذا بعد ؟ وما قيمة الروح ؟ وأيهما أفضل : وجود الجمادات أم حياة الأحياء ؟ ولِمَ يظل الله ، وهو وحده الذى يستطيع أن يقرأ كتاب الطبيعة الذى ألفه ، يمزج أبدياً ، فى لحن مقدور ، أغنية الطبيعة بصيحات آلام البشر ؟ » .

فى هذه القصيدة نرى «ڤيكتور هوجو» يصغى من جهة الى صوت البحر الفسيح اللانهائى الوديع القوى ، المؤتلف فى موسيقا لا توصف .. إنها موسيقا نشيد وتمجيد تغمر الأرض السكرى ، وينتشى منها الشاعر كأنه من خواطره فى بحر آخر ؛ ومن جهة أخرى يصغى «هوجو» إلى أصوات الإنسانية آسياً على مصير الإنسان ضلت به طرق السعادة .. يجأر بالشكوى وبالتجديف ، ويأتلف الصوتان فى لحن خالد ذى شطرين . فهو تبجيل وتقديس ، وسعادة فى صوت البحار ، وهو بؤس وشقاء فى أصوات الناس . ويتوحد الشطران فى تصوير حيرة الشاعر الميتافيزيقية ، وعطفه على مصير الإنسانية . وواضح أن الأرض والبحار يمثلهما الشاعر فى هذين الصوتين ليستشف خواطره الحائرة الثائرة منهما ، ويسوق أفكاره الجليلة نتيجة لتميز معانيهما ، وتتحرك القصيدة فى وحدتها العضوية بتقسيم الصوتين ، وتصوير خصائص كل منهما ودلالته ، ثم بالتقائهما فى الدلالة على الحيرة والثورة الميتافيزيقية .

وهكذا كانت الصور الرومانتيكية فى الشعر الغنائى نتيجة للخيال الحر الطليق ، ونتيجة لهذا الخيال الصادق فيما يسوق من صور إنسانية ، اكتملت لها صبغتها الفنية الذاتية نتيجة لجهود الفلاسفة والنقاد نحو قرن من الزمان . فلم تخرج هذه الصور الشعرية إلى الوجود نتيجة هوى فردى ، أو دعوة طائشة ، أو اتجاهات مرتجلة . وقد تعاون فى خلقها الفلاسفة ، وتبعهم نقاد الأدب . إذ أن الفلسفة لا غنى عنها للنقد « فى كل بلد ذى أدب قوى حر »(١) ، كما تقول « مدام دى ستال» الرومانتيكية . ولذا رست هذه الأصول الفنية وأنتجت أدباً قوياً حياً استجاب لحاجات عصره . وقد ثارت المذاهب التى تلت الرومانتيكيين على بعض هذه الأصول الفنية ، ولكنها احتفظت بكثير منها ، وسنرى أسباب الثورة أو الإبقاء عليها فيما نوالى من دراسة .

(١) انظر : Mme De Staël : De l'Allemagne, P. 383.

ساحر الدلفين

بقلم الأستاذ أمين سلامة

كان « أريون » Arion عازفاً موسيقياً ذائع الصيت ، استطاع أن يجمع ثروة طائلة من وراء موهبته الخارقة فى العزف . وكان لذيوع صيته ، يعيش فى بلاط « بِرياندر » Periander ، ملك « كورنثة » ، وكان الملك يحبه حباً جماً ، ويغرم به كثيراً ، لمهارته فى العزف على القيثارة ، ومقدرته على إخراج ألحان عذبة شجية كأنها السحر وقعاً فى النفس ، وموسيقى حلوة رخيمة تشرح الصدر ، وتشنّف الآذان ، وتستولى على الأفئدة . ولم تكن هذه هى كل مواهب « أريون » ، فقد كان يجيد الغناء بصوت تغريد البلابل والعنادل . فينشد الأغانى الرائعة البديعة ، والأناشيد العذبة الجميلة ، حتى أحبه وشُغِفَ به كل من رآه وسمعه ، فخصه القوم بكل تبجيل وإجلال .

كان « أريون » هو الحاكم الآمر فى بلاط الملك « برياندر » ، وذات يوم سمع أن مباراة موسيقية كبرى توشك أن تقام فى جزيرة صقلية .. فاستأذن الملك « برياندر » فى أن يقصد إلى تلك الجزيرة ليشترك فى المباراة فيرفع رأس بلاده عالياً ، ويفوز بجائزة التفوق فى الغناء والموسيقى والتلحين .

كان « برياندر » مولعاً بأريون حتى إنه لا يطيق البقاء يوماً أو بعض يوم دون أن يسمع موسيقى « أريون » وأغانيه الشجية ، ومن ثم رفض طلبه قائلا : « إننى لا أنصحك بعبور البحر والذهاب إلى جزيرة صقلية يا أريون . ألا يهمك أن تبقى معى هنا ؟... سأفقد برحيلك خير نديم وسمير ، وسأحرَم سماع أعذب موسيقى فى الدنيا قاطبة » .

ولكن لهفة « أريون » على السفر ، ملكت عليه لبّه وجنانه ، وشغلت جميع حواسه وتفكيره ، فأخذ يتوسل إلى « برياندر » ويلحّ فى التوسل ، ليأذن له الملك فى حضور هذه المباراة ... فلم يجد « برياندر » بُداً من أن يجيب « أريون » إلى طلبه .

سُرّ « أريون » غاية السرور ، وأخذ يتأهب للرحلة البعيدة ، فركب أول سفينة أقلعت إلى تلك الجزيرة ، ولم يحمل معه غير قيثارته وملابسه . وسارت السفينة تشق عباب اليمّ متهادية على صفحة الماء ، ترتفع مع اللجج العالية ، وتنخفض مع الأمواج الهابطة ، وما هى إلا فترة قصيرة ، حتى اضطرب البحر ، وهاجت الرياح ، وأخذت الأمواج العاتية تعبث بالسفينة كأنها كرة فى يد عملاق جبار .. فعلا صراخ الركاب وصياحهم ، وذُعِر البحارة وأيقنوا بالهلاك . ولكن « أريون » طفق يصلى إلى الآلهة بترانيم شجية ، يلحّنها على قيثارته ، فاستجابت الآلهة دعاءه .. فهدأت الرياح ، وغدا البحر صافياً جميلا بعد أن كان ثائراً هائجاً يهدّد بالفناء . وسارت السفينة فى ثناياه فى جو صحو ونسيم منعش ، ترقص فى رفق ، وتتحرك فى ملاينة ، فعمّ المرح جميع مَنْ على ظهرها ، وأدركوا أن الآلهة إنما تبجّل ذلك الموسيقيّ الموقر .

ورست السفينة على شاطئ صقلية ، فنزل «أريون» ، واشترك فى الحفل الموسيقى ، ففاز بجميع الجوائز ، وتوّج ملكاً على عرش الموسيقى والغناء .. ثم أعدّ عدّته

ليعود إلى «كورنثة» محمّلا بالذهب الكثير ، والجواهر النفيسة العديدة ، متلهفاً إلى رؤية صديقه الملك « پرياندر » ، وإطلاعه على جوائزه وكنوزه ، وأمواله الجمة التي حصل عليها .

وقد استأجر « أريون » سفينة تقلُّه إلى «كورنثة» ، كما طلب من الآلهة أن تمنحه طقساً جميلا ، وريحاً رخاء ، وجوًّا مواتياً ، فلبّت طلبه ، وشمل الهدوء البحر . ولكن الرحلة رغم ذلك لم تكن سعيدة موفقة . إذ رأى بحارة السفينة ما يحمل « أريون » من أموال وكنوز ، ودخل الطمع والجشع إلى نفوسهم فعزموا على الفتك بأريون ، والحصول على كنوزه لقمة سائغة .. وما أسهل ذلك عليهم وسط البحر ، وليس هناك من يستغيث به ذلك المسكين ، ولا من يشهد ضدهم إذا حدثت محاكمة ، غير عابئين بمنزلة الرجل ولا بكبر سنه ، بل جاعلين جلّ همهم إشباع نهمهم من الأصفر الرنان ، شأن من كانت ذممهم مخفورة ، وضمائرهم فاسدة ، وطباعهم شريرة ، لا وازع لها ولا كابح فبدءوا فوراً يضعون الخطة المحكمة لذلك العمل الشرير الذي ينوون تنفيذه .

فقالوا فيما بينهم : « إذا قتلنا « أريون » واستولينا على ثروته ، فلن يعلم أحد بما فعلنا ، لأن « كورنثة » بعيدة عن صقلية . ومن السهل علينـــا أن ندعى أننا تركناه فى تلك الأصقاع البعيدة ينعم بحياة هانئة بعد أن ذاع صيته » .

وبعد ذلك ذهبوا إلى « أريون » ، وقد ذهبت الرحمة من قلوبهم ، فأمروه بأن يستعد للموت ، قائلين : « لك أن تختار أحد أمرين ، إما أن نقتلك هنا وندفنك على الشاطئ ، وإما أن تلقى بنفسك فى اليمّ فتموت غرقاً » .

فقال « أريون » : « أيها السادة الأجلاء ، ماذا تجنون من وراء قتلى ؟ إن كانت ثروتى هى كل ما يغريكم فأنا أضعها بين أيديكم لقمة سائغة حلالا ، واتركونى



أريون يعزف أغنيته الأخيرة

وشأنى ... لا أريد شيئاً غير قيثارتى ... أما الباقى فأتركه لكم عن طيب خاطر » .

ضحك البحّارة ساخرين من « أريون » ، وقالوا : « يا لك من ماكر خبيث ! أتظنّنا من السذاجة بحيث تنطلى علينا حيلتك ؟ إننا لو أخذنا ثروتك وأطلقنا سراحك ، لمـــا تأخرت عن إبلاغ أمرنا إلى الملك « پرياندر » ، وعندئذ يعاقبنا شر عقاب .. كلا ، أيها الموسيقار البارع . يجب أن تموت ... فاختَرْ المِيتة التى تروقك فليس لدينا وقت يسمح بالحديث » .

قال « أريون » : « إذا لم يكن من الموت بدٌّ فسألقى بنفسى فى البحر ، ولكنى أستميحكم أن تدعونى أرتدى أبهى ملابسى .. تلك الملابس التى كنت أرتديها يوم

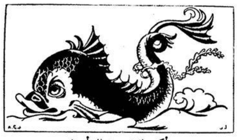
أن توّجونى ملكاً على عرش الموسيقى والغناء فى صقلية ، واسمحوا لى بأن أسمعكم أنشودة أختم بها حياتى ، ثم افعلوا بى بعد ذلك ما تشاءون » .

والواقع أن « أريون » لم يكن شخصاً عادياً وإلا لما أجابه البحارة إلى ما طلب ، فقد كان أبرع موسيقى على ظهر الغبراء ، وأروع مطرب ظهر فى الآفاق ، فلم يكن لديهم مانع من الاستمتاع بسماع آخر أغنياته .. فتركوه يلبس ما يشتهى من الثياب ، ويشدّ أوتار قيثارته ، ويغنى لهم آخر أناشيده . فارتدى الموسيقار العظم حلة فاخرة من الحرير الأرجوانى الموشّى بخيوط من الذهب البرّاقة ، والمرصّعة باللآلىء والجواهر الغالية ، ودهنَ شعره الطويل بالطّيب ، ووضع تاجه الذهبى فوق رأسه ، وحمل قيثارته فى يسراه ، وبيمناه عود القيثارة المصنوع من العاج الثمين ، وانتحى أحد جوانب السفينة ، وراح يتطلع إلى اللجج الزرقاء المتوجة بالزّبدِ الناصع البياض ، ثم أنشأ يعزف أغنيته الأخيرة .

كانت أغنيته غاية فى الروعة والبهاء ، وصوته عذباً رخيماً ، وموسيقاه أبدع ما أخرجته قيثارته ، حتى إنها سحرت ألباب البحارة ، فانتشوا .. وامتلأت قلوبهم بالعطف عليه ، وكادوا يندمون على قسوتهم معه .

وما إن انتهى « أريون » من العزف والغناء ، حتى ألقى بنفسه فى الماء ، واستمرت السفينة فى طريقها تمخر عباب اليم ، كأن لم يحدث شئ ... وسرعان ما نسى البحارة إشفاقهم على « أريون » ، وراحوا يتندّرون بالفكاهات وهم يتقاسمون ثروة الموسيقار العظيمة .

كانت موسيقى « أريون » غاية فى العذوبة حتى إنها جذبت قطيعاً من الدلافين والحيتان نحو السفينة ، تسبح خلفها لتصغى إلى الغناء والموسيقى ، وقد طربت برخامة الصوت وحلاوة الأنغام .. فلما قذف « أريون » بنفسه ، رآه قطيع الدلافين ، فأسرع يسبح خلفه ، وأحاط به ، إحاطة السوار بالمعصم . وعزّ على أكبر دلفين فى القطيع أن يترك ذلك الموسيقى الساحر يلقى حتفه وسط خضم الأمواج ، فهرع نحوه ، وقدّم ظهره



أكبر دلفين يهرع إلى أريون

ذلولا للموسيقار الذى كان يغالب اللّجج ، فامتطى صهوته مسروراً مغتبطاً ، حاملا قيثارته الغالية ، دون أن يلحقها أى عطب من الماء . وأخذ يعزف عليها كأنما هو جالس على أريكة وثيرة . فشرع الدلفين يسبح بسرعة نحو أقرب ساحل ، ومرت الساعات مسرعة ، و« أريون » ينشد ويعزف ، حتى وصل به منقذه إلى البر سالماً معافى ، فتركه وعاد أدراجه يختفى بين الأمواج .

وهنا أبصر « أريون » حصون « كورنثة » من بعيد ، فأسرع نحوها وهو يغنى ويعزف على قيثارته فى الطريق ، ناسياً ثروته الطائلة التى سلبه إياها البحارة الأنذال .. إذ كان يسعده كثيراً أن يرى صديقه الحميم الملك « برياندر » .

* * *

بلغ « أريون » قصر الملك ، فاستقبله الملك أحسن استقبال ، وعانقه وقبّله بشوق زائد ، إذ سرّه أن يرى صديقه ونديمه القديم ، يعود إليه سالماً . وبعد أن استقر به المجلس فى حضرة الملك ، قال : « يسرنى ويملأ نفسى غبطة أن أراك ثانية أيها الملك العظيم المبجل ، وقد رفعت هامتك عالياً فى جزيرة صقلية ، فنلت أولى جوائز الموسيقى والغناء ، وربحت كثيراً من الذهب والجواهر ، غير أنه يؤسفنى ، يا عزيزى « برياندر » ، ألا أستطيع أن أريك ذلك الذهب الوفير ، وتلك الجواهر النفيسة ، إذ سرقها منى بحارة السفينة التى أقلعت بى من صقلية .. أولئك البحارة ذوو الذمم

الخربة ، والضمائر الميتة ، فلم يراعوا حرمة الفن ، ولم يهابوا سلطانك ، بل سيطرت عليهم غرائز الطمع والجشع ، فسرقوا منى كل ما معى ... ويا ليت الأمر وقف عند ذاك الحد ، بل أرادوا قتلى وخيرونى بين الموت بأيديهم ، أو الموت غرقاً ، ففضلت الأخير ، وألقيت بنفسى فى اليم وسط اللجج الصاخبة ، والأمواج الغاضبة ، وكدت ألقى حتفى غرقاً لولا أن أشفق على « دلفين » رحيم القلب ، حملنى إلى البر فى سلام وأمان . وهذا ما يوسف أكثر من السرقة نفسها ، إذ أصبح الحيوان أكثر إنسانية من الإنسان .

وعندما كان « پرياندر » يصغى إلى رواية «أريون» مدهوشاً مذهولا ، ثارت ثائرته ، وهاج ساكنه ، واضطربت نفسه ، وأقسم بأغلظ الأيمان أن يعاقب أولئك الأشرار الأنذال فور وصولهم إلى « كورنثة » .

وفى ضحى اليوم التالى وصلت السفينة إلى الميناء ، فأرسل الملك يطلب جميع بحارتها فمثلوا بين يديه .. وكان « أريون » قداختبأ وراء ستار فى ساحة القصر .

قال الملك« پرياندر » : « أما سمعتم شيئاً عن الموسيقار الشهير « أريون » ، وماذا فعل فى جزيرة صقلية ؟ إننى جد مشتاق لسماع أخباره ... » .

فأجاب البحارة قائلين : « إنه يقيم فى مدينة «تارينتوم» معززاً مكرماً ، يتمتع بصحة وسلامة وسعادة بعد ذلك النجاح الباهر الذى أحرزه فى صقلية ... لقد تركناه يامولانا الجليل فى تلك المدينة ، وقد طلب منا أن نخبر جلالتك بأنه سعيد هانئ هناك » .

عند ذلك أشار الملك من طرف خفى إلى « أريون » فخرج من مخبئه يواجه البحارة الذين أذهلتهم المفاجأة فعقدت ألسنتهم ، وتسمروا فى أماكنهم ، ولم تعد سيقانهم تحتمل ثقل أجسامهم . وكان « أريون » يرتدى حلته الأرجوانية الذهبية ، وعلى رأسه إكليل العسجد البراق .. كان يرتدى الملابس التى سمحوا له بأن يلبسها قبل أن يقذف بنفسه فى الماء .

عندئذ تأرجح البحارة فى وقفتهم ، واضطربت أرجلهم واختل ميزانهم ، فسقطوا على الأرض منكفئين على وجوههم من فرط الخوف وشدة الذعر وكان أول خاطر طرأ على أفكارهم ، أن « أريون » لابد أن يكون إلهاً . لقد أبصروه بعيونهم يقذف بنفسه فى البحر المتلاطم الأمواج . وها هو الآن يسبقهم إلى ساحة الملك ، فلا تفسير إذن أو تعليل لذلك إلا أنه إله خالد ...

* * *

جلجل صوت الملك فى الساحة ، فاهتزت لهوله السقوف والجدران وقال للبحارة «ماذا تقولون أيها القراصنة الأوغاد واللصوص الجبناء أين الثروة التى أخذتموها من « أريون » ؟ حذار أن أسمع أن بعضاً منها قد فقدأو ضاع ... لأى سبب من الأسباب ، عندئذ سأنكل بكم أفظع تنكيل ، جزاء وفاقاً عما اقترفت أيديكم من فعلة شنعاء ، أحضروا تلك الكنوز كاملة غير منقوصة ، وضعوها عند قدميه ، ثم أعدوا أنفسكم للموت ، فما لمثل هذه الجريمة غير الموت » .

ونهض البحارة متثاقلين يجرون أقدامهم جراً ، وقد أسقط فى أيديهم ، وافتضح أمرهم ، وبان كذبهم ، فخرجوا يحرسهم الجنود حتى بلغوا سفينتهم فأحضروا جميع ما سرقوه ... وعادوا به إلى ساحة الملك ووضعوه عند قدمى الموسيقار .

أمر الملك بإعدام أولئك القراصنة . ولكنه لم يكد ينطق بالحكم ، حتى تقدم « أريون » متشفعاً يقول : « مولاى ، دعهم يعيشون ولا تقتلهم ، فلست أريد أن يموت أى فرد بسببى مهما كانت جريرته . وإن عفوك قد عم جميع شعبك ، فلم لايشمل هؤلاء أيضاً ؟ الحق إن ذنبهم لعظيم ، وجرمهم لبالغة ، ولكن ؛ ليكن عفوك أعظم وأبلغ ... وإذا كان لابد من العقاب ، فيمكن مولاى العظيم أن ينفيهم خارج البلاد ... ففى هذا ما يكفى من جزاء » .

ولم يشأ الملك أن يرفض للموسيقار البارع طلباً ، فوافق فى الحال على نفيهم . ومن ثم ركب البحارة الأشرار ظهر إحدى السفن ، واتجهوا بها إلى بلادنائية ، وقد شكروا لأريون شفاعته لهم ، ومحافظته على حياتهم ، وطلبوا منه أن يعفو عن زلتهم ... ثم انصرفوا فرحين بنجاتهم من الموت .

أيام في نتائج

بقلم الأستاذ محمد رشاد راضي

أيامَ عُمرى ! لستِ من عُمرى فما
صادفتُ يوماً فيكِ رَوْحَ فؤادى

غَرْبَلْتُ عيشى فيكِ فِعْلَ مقتّرٍ
ما حصَّل الغربالُ غيرَ رَمادِ

وعجزت عن رىٍّ على فرط الظَّمَا
وعلى طويل تجمُّلى عن زادِ

ما لى أراكِ وأنتِ خَلْقٌ مُفْرَدٌ
تبدين طىَّ حقــائق الأفرادِ

فأتيت مُضْنًى فى جلابيب الأسى
ومنعَّماً فى بُرْدَةِ الإســعادِ

كيف استطعتِ ولستِ قط حقيقةً
تبييض شَعرى واكتشافَ مَعادِى؟!

حتى كأنك من حياة فَذَّةٍ
عُظْمَى ، وعيش مُتْرَعٍ وقّادِ

وأنا الذى أحيا لأقضى فاقداً
أُنْسَ الحياة وأجْرَ الاستشهادِ

عاش النباتُ ومات فوق معيشتى
فنما وشَبَّ ، وشابَ فى الميعادِ

ولقد وُلِدْتُ ومتّ يوم ولادى
ودُفِنْتُ قبل الدفن فى أبرادى

حتى غدوتُ أراكِ فى بَدْرِ الدُّجى
كالراصدين وفى ذُكاء الرّاد (١)

فاهْوِىْ كأيام النتائج ما لها
معنى سوى التأريخ والتعدادِ

---

(١) الراد . وقت الضحى .

مَعَالِمُ جَدِيدَةٌ فِى المُوسِيقَى المِصْرِيَّة

بقلم الدكتورة سمحة الخولى

كان الموسم الموسيقى الماضى فى القاهرة غنياً بالمناسبات الفنية البارزة . ولكن أظهر ما يميزه عن المواسم السابقة أنه أضاف إلى قائمة المؤلفين الموسيقيين المصريين أسماء جديدة لهـا مغزاها الكبير فى حياة موسيقانا المصرية فى هذه المرحلة المبكرة من نشأتها . ولا شك أن ظهور مؤلف موسيقى مصرى حدث جليل فى حياتنا الثقافية والروحية ، وخطوة نحو تدعيم كياننا المعنوى وإحساسنا القومى ، فنحن أحوج ما نكون فى هذه النهضة الشاملة إلى فن موسيقى قوى أصيل يعبر عنا ، ويتكلم بلغتنا ويربطنا بالآفاق الإنسانية الرفيعة .

والمؤلفون المصريون الذين يعتز هذا الموسم بإظهارهم هم : رشاد بدران ، ويوسف جريس ، وجمال عبد الرحيم . إذ سمعنا لرشاد بدران مؤلفه الأول « سمفونية الحجرة » قدمها أركسترا القاهرة السمفونى فى إحدى حفلاته فى شهر يونيه ، كما قدم الأركسترا كذلك القصيد السمفونى « مصر » ليوسف جريس . واستمعنا إلى ثلاثة أعمال من مؤلفات جمال عبد الرحيم هى « خمس قطع صغيرة للبيانو » ، و« تنوعات حرة على لحن شعبى مصرى » للبيانو أيضاً ، ثم صوناتة للكمان والبيانو .

أما « سمفونية الحجرة » فهى العمل الأول الذى يعرف به الجمهور رشاد بدران مؤلفاً موسيقية بعد أن عرفه من قبل عازفاً ومحاضراً وكاتباً فى طليعه الداعين للموسيقى الرفيعة ، والعاملين على نشرها ، والتعريف بها . وسمفونية الحجرة هى ترجمة Sinfonia da camera فهى من نوع موسيقى الصالون أو موسيقى الحجرة chamber music أى أنها موضوعة لمجموعة صغيرة من الآلات ، إذ كان المؤلف قد كتبها أصلا لمجموعة من تسع آلات هى الرباعى الوترى ، وخمس آلات نفخ ، ثم أعاد توزيعها لأركسترا صغير أضاف فيه إلى المجموعة السابقة أركسترا وترياً ، فهى من نوع موسيقى الحجرة التى تؤدى فى مجالات عائلية محدودة . وقد احتفظ المؤلف فى سمفونية الحجرة بنفس جو موسيقى الحجرة ، أو الصالون بما تتميز به من اقتصاد فى التعبير والتوزيع الآلى .

والسمفونية تتألف من أربع حركات ؛ الأولى : سريعة وهى موضوعة فى صيغة الصوناتة التى جرى العرف على التزامها فى الحركات الأولى من الأعمال السمفونية . وعماد الحركة لحنان متعارضان يجرى المؤلف عليهما تفاعلات قوية ، ويعالجهما أحياناً بأسلوب « الفوجاتو » أى على طريقة الفوجة التى يتتابع فيها أداء لحن معين على طبقات مختلفة فى وقت واحد . والحركة الثانية معتدلة البطء ، وتشارك فيها الآلات كلها فى نسيج بوليفونية محكمة يتخللها فى القسم الأوسـط جزء مضطرب ثم يعود القسم الأول باختصار . ويغلب على هذه الحركة وعلى الحركة الأولى ميزان إيقاعى كثير التغير بعيد عن الرتابة المألوفة .

أما الحركة الثالثة فهى سريعة بأسلوب السكرتسو وفيها التزم المؤلف للمرة الأولى ميزاناً إيقاعياً ثلاثياً طوال الحركة ، وهنا تبرز القدرة البوليفونية للمؤلف فى النسيج الكونترابنطى المكتوب بأسلوب الفوجة على

لحن أســاسى بسيط قصير وهى حركة نشيطة حية تتمشى فيها روح الدعابة وخاصة فى أداء آلة الباصون .

والحركة الرابعة الختامية موضوعة هى الأخرى فى صيغة الصوناتة وتمتاز بأهمية إيقاعية كبيرة . ويبدو أن المؤلف ركز فيها جهوده على استغلال الإمكانيات الإيقاعية الحديثة مثل : تعدد الإيقاع polyrythm حيث يؤدّى إيقاعان مضادان فى وقت واحد ، كما أنه أبرز الإيقاع السباعى الأعرج مما أدّى به إلى تغيير الميزان الإيقاعى بكثرة .

وليس لمثل هذا الوصف السريع أن ينقل إلى القارئ صورة عن موسيقى رشاد بدران ولكنه قد يعطيه فكرة إجمالية عن المشكلات التى واجهها ، وعن طريقته فى محاولة حلها . بقى بعد ذلك أن نذكر شيئاً عن مميزات أسلوب رشاد بدران كما بدا من خلال مؤلفه الأول . والواقع أن أسلوبه جرىء مجدد يدل على اطلاع واسع على تيارات الموسيقى المعاصرة .. فهو متحرر فى ألحانه ، ولا يلتزم فيها أو فى هارمونيته المقامات الكبيرة والصغيرة التى قامت عليها الموسيقى الأوروبية حتى نهاية القرن التاسع عشر ، وهو يبتعد عن تأكيد محور مقامى Tonal centre فى موسيقاه ، ويسعى إلى إخفاء مقامه بإضافة أصوات كروماتية. ويمكن وصف أسلوبه الهارمونى عامة بأنه أسلوب مقامى Modal تطعمه الأصوات الكروماتية بكثرة فتضفى عليه هذه النكهة الحريفة .

ويبدو أنه يبتعد عامداً فى ألحانه عن العذوبة والاسترسال الغنائى ، كما أن للإيقاع فى موسيقاه أهمية بارزة ، فهو يميل إلى الإيقاعات المركّبة ، وتأخير الضغط (السنكوپ) وغيرها من الوسائل التى تميل إليها الطبيعة الشرقية ، كما تهتم بها الموسيقى المعاصرة . أما عنصر التركيب أو الصياغة Form فهو يتخذ فيه



رشاد بدران

اتجاهاً كلاسيكياً رصيناً ، إذ يلتزم صيغة الصوناتة فى أغلب حركات سمفونيته .

والحق أن الحكم على هذه الموسيقى بعد الاستماع إليها للمرة الأولى أمر بالغ الصعوبة لما فى أسلوبها من جدة وخاصة أننا استمعنا إليها فى الهواء الطلق ، وبهذا تبدد الجو المحدود الذى يحيط عادة بموسيقى الحجرة .. ولذلك كان وقعها غريباً على الجمهور المصرى الذى لم يألف الاستماع إلى موسيقى الحجرة ، ولم يتعود تذوق هذه اللغة المحدثة فيما يقدم إليه من برامج موسيقية ، وهو ما يجب تداركه فى المستقبل .

والذى لاشك فيه أن المؤلف وثيق الاتصال ، عميق الفهم للاتجاهات المحدثة فى الموسيقى.. وهى التى تشرّبها خلال دراسته الموسيقية فى فرنسا ، بل ان سمفونيته الأولى لتدل على مدى تأثره بأسلوب المدرسة الفرنسية الحديثة . ويبدو أنه كان متشبعاً فى عمله هذا بجو دراسته هناك ، بل كان مستغرقاً فيه إلى حد لم يسمح لطبيعته

المصرية الشرقية أن تتنفس ، أو أن تنطلق فى موسيقاه

وقد شعرت وأنا أستمع إلى السمفونية أنها عمل كبير ينمُّ عن رسوخ فى صناعة التأليف الموسيقى ، ولكن لم يخفق قلبى انفعالا به ، ولم تستجب نفسى لأى إحساس مصرى مشترك يشعرنى بأن مؤلفه مواطن مصرى يعبر عن مشاعر وعواطف مشتركة .

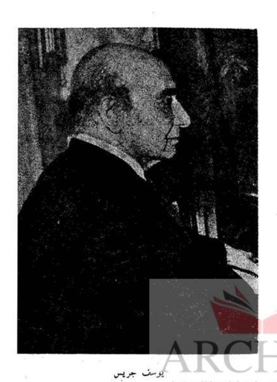
ولعل أبرز ما فى هذه الموسيقى هو القدرة الفنية الكبيرة لمؤلفها ..وتمكّنه الواضح من أساليب التأليف الموسيقىّ ، فهى موسيقى للعقل فيها نصيب أكبر من نصيب الإحساس أو الانفعال العاطفى .

وإذا كانت الصفة الغالبة على المؤلف الأول لرشاد بدران هى : إتقان النسيج الموسيقى ، وحبكة الصياغة ، فإنا نناشده أن يترك نفسه تغنى على سجيتها ، وأن يتغلب على آثار دراسته الفرنسية ، وأن يوجه قدرته الفنية الممتازة إلى محاولة خلق أسلوب مصرى منطلق ، فإنه لو فعل ، لأخرج لنا أعمالا فنية رائعة ، وهو ما نتطلع إليه فى إنتاجه الجديد فى الموسم القادم إن شاء الله .

* * *

أما يوسف جريس فمؤلف من جيل الرواد الأوائل الذين اقتحموا هذا الميدان البكر فى مصر من سنوات عديدة . وقد حمدنا لأركسترا القاهرة إحياء موسيقى يوسف جريس التى لا يكاد الجيل المعاصر من المصريين يعرفها .

ويوسف جريس مؤلف كافح ليحصل على قدر من التعليم الموسيقى الضرورى الذى يمكنه من التعبير عن نفسه ، وهى نفس مصرية مرهفة متأثرة بالبيئة المصرية والحياة المصرية ، ومتفاعلة معها بإخلاص ، ولذلك تدور كل مؤلفاته حول معان ومشاهد مصرية : فالنيل والصحراء واللوتس وأبو الهول وحاملة



يوسف جريس

الجرَّة والبدوى ، هى محور موسيقاه .

والقصيد السمفونى الذى عزفه له أركسترا القاهرة من أعماله المبكرة الناجحة ، إذ سبق أن عزف فى القاهرة سنة ١٩٣٦ ، ثم سنة ١٩٤٢ .

وألحان يوسف جريس فى هذا القصيد ألحان ذات نفحة شرقية مصرية طبيعية لا تكلُّف فيها ولا تعمُّد ، وأسلوبه الهارمونى أسلوب بسيط سهل خالٍ من التعقيد ولكنه يمتاز بلفتات هارمونية موفقة تقرِّبه من روح الهارمونية المعاصرة ، كاستعماله للخماسات المتوالية التى لا تسمح بها الهارمونية التقليدية ، بينما تعترف بها اللغة الموسيقية الحديثة وتقرها . وأغلب الظن أنه لم يحاول عامداً أن يتخذ اتجاها محدَثاً فى هذا المجال ، بل اهتدى بفطرته إلى هذا العنصر الهارمونى

الذي وجده أقرب إلى طبيعة ألحانه الشرقية .

وقد كان القصيد السمفونى « مصر » منساباً كانسياب الصحراء ، خالياً من المفاجآت والتعقيدات الفنية – وخاصة فى الصياغة – ولكن المؤلف اختتمه بمارش جنائزى تحية للشهداء الذين سقطوا فى سبيل مصر ، وبذلك انحدرت الموسيقى نحو نهاية حزينة قاتمة لا تفى بالجو البطولى الذى يفرضه عنوان القطعة . ومع ذلك فأنت تحسُّ عند ما تستمع إليها – رغم بساطتها – بكثير من الصدق والإخلاص ، ولا يمكنك أن تنسى أنها عمل مصرى لمؤلف مصرى .

* * *

والمؤلف المصرى الثالث الذى استمعنا إليه للمرة الأولى فى هذا الموسم هو جمال عبد الرحيم الذى درس التأليف الموسيقى فى ألمانيا على أستاذ من تلاميذ «هِنْدِمِت» أى أنه اتصل بأحد منابع الموسيقى المعاصرة فى دراسته ، وتأثر بها تأثراً عميقاً .

وأعماله الثلاثة التى استمع إليها الجمهور فى شهر مايو تمثل ثلاث مراحل من مراحل بحثه عن أسلوب شخصى . فالعمل الأول : « خمس قطع صغيرة للبيانو » ، إنما هو محاولة لإخضاع الكونترابنط للألحان الشرقية الصميمة . فألحان القطع الأربع الأولى (وهى على التوالى : محاكاة ، سنكوب ، شكوى ، دعابة) من مقامات شرقية متميزة . وقد نجح فى معالجتها بأسلوب الكونترابنط (تداخل الألحان) فى نطاق ضيق ولكن دون إخلال بروحها الشرقية الصادقة . أما القطعة الخامسة فهى : « رقصة الدربكَّة » التى تناول فيها لحناً شعبياً معروفاً فوضعه فى صورة راقصة تصاحبه دقات تحاكى دقات « الدربكة » وهى الطبلة المصرية الشائعة . ولعل المؤلف متأثر فى هذه القطع القصيرة الجميلة بروح « بارتوك» فى بعض مؤلفاته للبيانو التى عالج فيها تطوير الموسيقى المجرية الشعبية .



جمال عبد الرحيم

أما عمله الثانى فهو تنوعات حرة على لحن شعبي مصرى . ولحنها الأساسى لحن شعبي دارج يقرره المؤلف فى البداية بصورة مبسطة ، ثم يترك لخياله العنان فى تحويره والتصرف فيه فى سلسلة من التنوعات الشيقة التى يبرز كل منها جانباً من أسلوبه . ومن أجملها التنويع الثالث بجوه الشاعرى الخاشع العميق ، وعرضه المحور لجزء من اللحن الأصلى . والتنويع الخامس من أكثرها توفيقاً وطرافة ويسميه المؤلف « على خطو القافلة » وهو يستعمل فيه أسلوباً هارمونياً حاداً لاذعاً ، إذ يدخل فيه التنافر بحرية كبيرة ، وفيه نستمع الى ضربات متثاقلة منتظمة تمثل خطو الجمال ، ونسمع معها اللحن الأصلى بعد أن اتخذ مسحة جديدة غريبة فيها إصرار وقوة ، ثم تبتعد الخطوات المتثاقلة رويداً ، وتختفى وسط أصوات غائمة بعيدة .

والتنويع الأخير مكتوب بأسلوب الرقص المصرى.. وفيه يرينا المؤلف وجهاً جديداً للحن الأساسى ، فنسمعه راقصاً متثنياً فى خفة ورشاقة .. وذلك بأسلوب بوليفونى تتداخل فيه أجزاء اللحن مع بعضها بصورة موفقة .

ولعل التنويع الثانى هو أغرب ما فى هذه المجموعة وأقلها توفيقاً ، فهو تحوير مسرف للحن الأساسى يكاد يبتر الصلة بينهما ، كما أنه مكتوب بأسلوب ازدواج المقام Bitonality وهو أسلوب لا أظنه يلائم مثل ذلك اللحن الشرقى .

وأحدث مؤلفات جمال عبد الرحيم وأهمها هى : صوناتة الكمان والبيانو التى تمثل مرحلة جديدة فى تبلور أسلوبه ونضوجه .

وأهمُّ ما فى هذه الصوناتة أنها شرقية الروح قبل كل شئ ، وأن تلك الروح الشرقية هى التى فرضت نفسها على صيغة الصوناتة التقليدية . فاللحنان الأساسيان للحركة الأولى منها ليس بينهما تعارض أو تقابل كما هى القاعدة فى صيغة الصوناتة التقليدية .. ذلك لأن التقابل والتضاد ليسا من طبيعة الألحان الشرقية . ولذلك عالج المؤلف هذه المشكلة باحتفاظه بالطابع الغنائى المناسب فى لحنيه الأساسيين ، ولكنه أدخل عنصراً لحنياً مصاحباً (كونترابنط) للحن الثانى ، وأقام التفاعل على هذا اللحن الكرومانى فى تداخل بين البيانو والكمان يكون نسيجاً بوليفونياً دسما يصل إلى حد الازدحام فى بعض اللحظات . والإيحاء العاطفى العميق لهذه الحركة يعدُّ انتصاراً للروح اللحنية الشرقية التى كنا نعتقد أنها قاصرة عن التعبير العاطفى المتسامى .

والحركة الثانية بطيئة وهى تقوم على تقابل عنيف بين لحن مشرق دافئ من الكمان يتناوب مع تآلفات راكدة فيها تنافر ملح يؤديها البيانو .

أما الحركة الأخيرة فهى فى صيغة الروندو . ويسميها المؤلف « بلدى » تحية لتلك الطائفة المصرية التى تعيش فى الأحياء القديمة فى المدينة ، وتحمل لواء التقاليد المصرية الأصيلة فى الفن والصناعة وأسلوب الحياة . ولحن الروندو الأساسى لحن مبتكر ، ولكنه يوحى تماماً بروح موسيقى المزمار البلدى . ومن هذا الجو نفسه اتخذ المؤلف مادة القسم الثانى المتعارض بمزاجه الصاخب المرح ، وإيقاعه المركَّب المعقَّد المأخوذ من صميم إيقاعاتنا الموروثة (الإيقاع السباعى) . وهذه الحركة ولا شك كسب كبير للموسيقا المصرية ، إذ أثبت فيها المؤلف صلاحية المادة الشعبية الساذجة للارتفاع إلى مستوى فنىٍّ رفيع سواء باستغلال جوانبها الإيقاعية أو اللحنية .

ولعل هذا العرض يكفى لكى يعطى للقارئ صورة عن المشكلات الفنية التى أثارها جمال عبد الرحيم فى موسيقاه . فأعماله الأولى تدل على أنه يتصدى لمواجهة مشكلات الموسيقى المصرية فى صميمها .. فهو يحتفظ بالروح المصرية الشرقية فى ألحانه ، ولكنه يحاول تطويعها فى الوقت نفسه لهارمونية جديدة قوامها نفس العناصر والأبعاد اللحنية لتلك الأنغام ، أو ينسج حولها بوليفونية من نفس جوها . وهو يهتم بالعناصر الإيقاعية الغنية بالموسيقى المصرية ، ويحاول أن يجعلها جزءاً داخلياً من تكوين موسيقاه لا يعتمد على مجرد ضربات إيقاعية مصاحبة ، كما أنه يترك موسيقاه تتدفق فى تيار متغير مناسب (شأن الموال وغيره من ألوان الأداء الشرقى المسترسل) ، ويستخدم أزمنة أحادية عرجاء ، مثل : الزمن السباعى والخماسى . وهو يواجه مشكلة تطوير الألحان الشعبية المصرية كإحدى الوسائل الكثيرة لخلق لغة موسيقية مصرية تستطيع أن تجد لها مكاناً فى مصر وفى العالم الخارجى . وهو كذلك يحاول أن يجد حلاً لمشكلة الصياغة (الفورم) وإن كانت محاولته الأولى فى الصوناتة — مع توفيقها — ليست حلاً حقيقياً لمشكلة الصياغة الملائمة للموسيقى الشرقية .

ونستطيع أن نخرج من هذا كله بأن جمال عبد الرحيم

مؤلف مصرى مخلص لمصريته ، يحاول أن يجد لنفسه أسلوباً شخصياً ، يحل به بعض مشكلات الموسيقى المصرية الناشئة . وسواء كان هذا الأسلوب مبنياً على تطوير ألحان شعبية ، أو على ابتكار ألحان شخصية (كما فى الصوناتة) فهو يرتاد طريقاً جديداً سيكون له شأنه الكبير بالنسبة لمستقبل الموسيقى المصرية الرفيعة .

٭ ٭ ٭

وبعد ، فإن هذا العرض السريع لأعمال هؤلاء المؤلفين الجدد ليفتح أعيننا على حقيقة كبيرة .. فإن المغزى الحقيقى لمؤلفات : رشاد بدران ، وجمال عبد الرحيم أنها أدخلت إلى ميدان الموسيقى المصرية هواء جديداً منعشاً عندما ربطت بينها وبين الموسيقى الحديثة المعاصرة بكل وسائلها التعبيرية الجديدة الغنية . وموسيقانا أحوج ما تكون إلى الاتصال بكل الأساليب والاتجاهات العالمية وفهمها ، وتمثلها تماماً لكى يتهيأ لها من ذلك كله كيان أصيل مستقل .

ونحن نرحب بهذا الدم الجديد ، ونحيى تلك المحاولات الأولى ونرقبها — كما نرقب كل الجهود الخلاقة فى هذا الميدان — بفخر واعتزاز ، ونرجو أن يتدفق تيارها فى نمو مستمر ، يحقق ما نتمناه للموسيقى المصرية الناهضة من ازدهار .





من اتجاهات السينما اليابانية

بقلم الأستاذ صلاح التهامى

إن دراساتنا لاتجاهات السينما فى البلاد المختلفة نريد أن نصل بها فى النهاية إلى هدفين جوهريين ، أولهما : التعرف على التيارات الجادة فى السينما العالمية ، أما الآخر فهو أن نبحث على ضوء هـذه الدراسة مكان السينما العربية من هذا كله .

والواقع أن التيارات السينمائية العالمية تؤثر إلى حد كبير فى تيارات السينما المحلية لأنها كثيراً ما تجتذب اهتمام جمهور المتفرجين .. وهذا الاهتمام يدفع المنتجين إلى محاولة النهج على منوالها ، سعياً وراء الكسب .

وعلى ذلك ، فبقدر ما تتاح الفرص للمتفرجين لمشاهدة الأفلام الأجنبية الجيدة ، ينمو ذوقهم الفنى ، وإحساسهم السينمائى ، وهذا بدوره يؤدى إلى تطوير الفن السينمائى المحلى . وبلاد العالم اليوم لا تعيش فى عزلة عن بعضها ، بل إننا لنشاهد فى العام الواحد عدة مهرجانات سينمائية تعقد فى أنحاء متفرقة من العالم . وفى كل عام تبرز التيارات الجديدة ، وتتردد أصداؤها فى كل مكان ، فتلقى رواجاً وتقديراً . هذا ما حدث للأفلام الإيطالية فى أعقاب الحرب العالمية الثانية مباشرة ، ثم حدث نفس الشىء بالنسبة للسينما اليابانية . ففاز فيلم « راشمون » بالجائزة الأولى فى مهرجان فينسيا عام ١٩٥١ ، وأعقب ذلك فوز عدة أفلام يابانية أخرى فى مهرجانات كان وبرلين وكارلو فيفارى .

° ° °

وعندما نجحت السينما اليابانية فى المجالات الدولية حققت تفوقاً مستمراً فى مستواها ، ساعد على نموه الحرية التى استطاع أن يكتسبها المخرجون ، وكتّاب السينما فى اليابان بفضل هذا التأييد العالمى . ذلك لأن ظروف الإنتاج السينمائى فى اليابان لا تختلف كثيراً عن الظروف السائدة فى مختلف شركات الإنتاج فى العالم كله ... فهذه الشركات تميل إلى تقليد الأفلام الأجنبية الناجحة ، كما أنها فى الوقت نفسه لا ترحب بالتجديد أو الابتكار .

أما فى خارج نطاق الاستوديوهات ، فقد نشأت منذ انتهاء الحرب حركة مستقلة قوية تعتمد على الهواة والناشئين يساندهم بعض النقاد الفنيين ، وعدد قليل من جماهير المتفرجين . وقد بدأت هذه الحركة تسيطر على الأفلام غير التجارية .. تلك الأفلام التى تنتجها الجمعيات والهيئات المختلفة لجمهورها الخاص .

وقد ساعدت هذه الحركة الفنية على خلق جو من الحماس تدور فيه الأحاديث والمناقشات حول دور السينما فى المجتمع أو طابعها القومى ، وغير ذلك من المشكلات السينمائية . ومن هذه الحركة استمد المحترفون من السينمائيين الشجاعة ، وأصبحوا يشعرون بأنه لا مفرّ أمامهم من تحمل مسئوليتهم الفنية بوعى وصدق مهما تكن العقبات التى تصادفهم

° ° °

وقد كان فى مقدمة من آمنوا بهـذه الحركة الجديدة « أكيدا كيروساوا » الذى اشتغل بالإخراج كما ساهم فى كتابة سيناريوهات أفلامه . وكان أول فيلم أخرجه فى أعقاب الحرب فيلم « رجال يصنعون الغد » ، وكان من الفيلم يصور التطور الديمقراطى فى استوديوهات

السينما فى اليابان بعد الحرب العالمية الأخيرة ، كما كان يعبر عن آمال «كيرو ساوا» ووجهة نظره عن دور السينمائيين فى بناء ديمقراطية اليابان الجديدة .

ولم يكن «كيرو ساوا» يجد دائماً التجاوب الذى يتمناه من الاستوديوهات التى ينتج أفلامه لحسابها . ولذلك فقد كان دائم التنقل من استوديو لآخر ، محاولا فى أثناء ذلك أن يبحث عن منبر للتعبير السينمائى الحر .

ومن أوائل الأفلام التى أخرجها «كيروساوا» أيضاً فيلم «الشباب لا يعرف الندم» ، ويعالج الفيلم موضوع حرية العلماء ، ويصور الأزمة التى يتعرض لها أستاذ جامعى عجوز فى عام ١٩٣٠ حينما تضطره الحكومة إلى مساندة مطامحها العسكرية العدوانية ، ولكن الأستاذ الجامعى يقاوم ... ويسانده فى هذا الموقف طلبته وابنته الشابة . وقد عالج «كيروساوا» فيلمه بأسلوب متميز ، وإحساس عميق .

ومن الموضوعات التى عالجها «كيروساوا» أيضاً الأفلام البوليسية ، ولكنه فى معالجته لهذه الموضوعات تميز أيضـاً بأسلوبه الخاص الذى برز فى فيلم «الكلاب الضالة» .

ويروى الفيلم قصة مخبر بوليس يسرق منه مسدسه فى «ترام» مزدحم ، ويرتاع رجل البوليس لهذه السرقة لأنه إذا لم يعثر على سلاحه فإنه سيطرد من عمله . ويبدأ فى البحث عن مسدسه فى كل مكان فى طوكيو — فى الحوارى الضيقة وفى الفيلات الأنيقة . وفى أثناء ذلك يستعيد بعض ذكريات الحرب الأليمة . وينتقل الفيلم بين مختلف الأجواء المتناقضة ؛ ويصور الشخصيات المتباينة ، فيكشف عن بعض النواحى النفسية للمجرمين ولرجال الشرطة . وبهذه الطريقة يستطيع «كيروساوا» أن ينفذ إلى نواح عديدة من المجتمع من خلال قصة المطاردة البوليسية التى عالجها فى كثير من البراعة

منظر من فيلم اجتماعى عن حياة فتيات الجيشا

التى تكشف عن ثقافته العريضة ، وشعوره بالمسئولية نحو المجتمع الذى يعيش فيه .

ولعل هذا الشعور بالمسئولية نحو المجتمع الإنسانى كله ، قد برز بصورة أعمق فى فيلم «كيروساوا» الأخير «الحياة فى خوف» .

ويحدثنا «كيروساوا» عن أسلوبه فى هذا الفيلم فيقول :

«يعالج الفيلم موضوع الخوف من القنابل الذرية والهيدروجينية ، ولكنى لم ألجأ فى ذلك إلى المبالغة والإثارة .

«وقد كان هدفى من هذا الفيلم هو أن أعرض على الشاشة عقلية يابانى عجوز يعيش فى خوف مرير .. وذلك لكى أدفع الشبان إلى التفكير فى المشكلة الرهيبة التى تعد الآن مشكلة كل فرد منا .

«وعلى الرغم من أن الأخطار الذرية تمثل أخطاراً رهيبة ، قد تظلل حياة كل منا بالبؤس والأحزان .. فإن غالبية الناس يتجنبون التفكير فيها حتى لا تقلقهم الأخطار المرعبة التى تتهدد حياتهم .

«وهذا الهروب ضعف وسخف ، فإن الحيوانات لو عرفت الأخطار الذرية لما ترددت فى أن تنمى مقاومتها الذاتية ، حتى تجد ملجأ لها من هذه الأخطار .

«وأبطال فيلم «الحياة فى خطر» يمتازون بنفس القوة والحكمة التى تتمتع الحيوانات بها . ولهؤلاء الأبطال أخطاؤهم وضعفهم . ولكن من خلال تصرفاتهم التى قد تبدو شاذة وغريبة ، كنت أريد أن تصل إلى الناس الدعوة المخلصة لمقاومة الأخطار الذرية» .

بمثل هذا الإيمان والإحساس بالمسئولية نحو العمل السينمائى استطاع «كيروساوا» وزملاؤه أن يجعل



منظر من فيلم « ماكبث » الياباني

السينما اليابانية تكتسب احترام العالم كله ، حتى أصبح الناس فى كل مكان يتابعون ما تنتجه من أفلام بنفس الحماس الذى يقابلون به أفلام « شابلن » و « دى سيكا » و « زافاتينى » وغيرهم من أعلام السينما العالميين .

ولم يكن « كيروساوا » على كل حال نبتاً غريباً فى السينما اليابانية ، بل إنه ثمرة تيار سينمائى ناجح .. احتضنته شركات السينما الصغيرة ، وساندته الهيئات والنقابات .

وقد كان الاتجاه الرئيسى لهذا التيار هو إنتاج أفلام ضد الحرب ، وضد إعادة التسلح . فأبرزت هذه الأفلام كل الأهوال التى مرت بها اليابان أثناء الحرب .

وفى عام واحد (١٩٥٢) أنتجت اليابان أكثر من ستة أفلام استمدت موضوعاتهـا من مأساتى هيروشيما ونجازاكى . ومن أبرز هذه الأفلام فيلم « هيروشيما » ، وفيلم « أطفـال هيروشيما » ، وفيلم « مناطق القنبلة الذرية » ، وفيلم « أجراس نجازاكى » ، وفيلم « أغنية نجازاكى الخالدة » .

وتتفاوت هذه الأفلام فى معالجتها للموضوع ، ولكنها جميعاً تلتقى فى الهدف ، وفى التأثير العميق الذى تتركه فى نفوس المتفرجين . ولقد لاقى فيلم « أطفال هيروشيما » نجاحاً كبيراً عند عرضـه خارج اليابان ، ويروى الفيلم قصة مدرسة شابة تعود إلى « هيروشيما » بعد سبع سنوات من سقوط القنبلة الذرية عليها لزيارة بعض أصدقائها ممن نجوا من الموت ، ولكنها ما إن تصل إلى المدينة الحزينة حتى تجد آثار المأساة تنشر ظلها فى كل مكان .. فصديقتها الشابة قد تزوجت ، ولكنها لا تستطيع أن تنجب أطفالا ، وواحد من تلاميذها الصغار يموت موتاً بطيئاً بسبب « المرض الخفى » الذى خلفته القنبلة ، وخادم بيتهم العجوز يعيش مشوهاً . فقد أصابه العمى ، وهو يعيش فى جحر رهيب مع حفيده الصغير . وقد اختفى من جو المدينة كلها الأمل والسعادة — ولم يبق بها سوى رجال يعيشون حياتهم فى خوف من الموت أو فى انتظاره ، أو فى حالة من اليـأس والمعاناة لا تكتمل بها حياة .

وقد استطاع المخرج الشاب « كيناتو شندو » أن يحتفظ طوال الفيلم بجو ناعم يسوده التحفظ الشديد فى التعبير ، كما استطاع أن يجعل كل حالة فردية تساهم فى تصوير الحياة اليومية العامة فى مدينة محطمة .. كل شئ فيها يقودنا بطريق مباشر أو غير مباشر إلى يوم ٦ من أغسطس عام ١٩٤٥ يوم ألقيت القنبلة الذرية الأولى .

وقد عاد موضوع القنبلة الذرية يظهر فى الأفلام من جديد عام ١٩٥٤ عندما عاد إلى اليابان الصيادون الذين أصيبوا بالإشعاع الذرى نتيجة لتجربة القنبلة الهيدروجينيـة فى بيكينى . وأخرجت أفلام تسجيلية كثيرة عن انفجار بيكين ، أحدها هو فيلم « بقايا الموت » يسجل رحلة باخرة للبحث العلمى أرسلت إلى بيكينى للتحقيق فى آثار الإشـعاع الذرى على الكائنات البحرية .. وقد أحرز فيلم آخر هو فيلم « الخسائر الناجمة عن انفجار بيكينى » جائزة جمعية الكتاب السينمائيين بطوكيو .

ومما هو جدير بالذكر ، أن هذا التيار السينمائى الذى يندد بالقنابل الذرية ، قد استطاع أن ينتصر على التيار المعادى له الذى كانت تتبناه الشركات



لقطة من فيلم « صيادو السمك »
أحد الأفلام التى تصور حياة الناس وكفاحهم فى اليابان

السينمائية الكبرى ، إذ كانت تنتج أفلاماً تدعو إلى بعث روح العسكرية اليابانية من جديد محاولة بذلك التغلب على معارضة الشعب اليابانى لإعادة التسلح ومقاومته له ، ولكنها اضطرت فى أثناء إنتاج بعض هـذه الأفلام إلى أن تغير اتجاهها لتضمن إقبال الناس على مشاهدتها .

° ° °

وإذا كان التيار السينمائى الجديد فى اليابان قد اتجه إلى إنتاج أفلام معادية للحرب ، فإنه قد اهتم فى الوقت ذاته بتصوير حياة الناس وكفاحهم من أجل الحياة .. فظهر فيلم « خرجت امرأة واحدة حية » وهو يصور حياة عمال المناجم ، وفيلم « الدراجة » عن سعاة البريد ، وفيلم « الشبان الصغار » عن حالة الموظفين الشبان فى الشركات والبنوك ، وفيلم « ما زلنا أحياء » وهو يصور مشاكل الشبان المتعطلين الذين يبحثون عن وظائف ، وفيلم « شوارع بلا شمس » عن حياة عمال المطابع فى طوكيو ، وفيلم « نور القرية » الذى يعالج مشاكل التعليم فى المناطق الريفية .

وكذلك ظهرت أفلام عديدة عن عمال السكك الحديدية ، وعن حياة الفلاحين والمجتمعات الريفية ، وعن الحياة الجماعية التعاونية للصيادين الذين يتقاسمون شبكة صيد واحدة . كما ظهرت أفلام تهاجم الإقطاع فى الريف ، وتعرض مشكلة سكان البرارى حيث يعيش مليون من اليابانيين فى عزلة تامة عن بقيـة سكان البـلاد ، كما أنتج فيلم تاريخى يسجل قصة انتصار الفلاحين فى حفر قناة عبر جبل « هاكون » ، رغم معارضة سادة الإقطاع للمشروع .

° ° °

وإلى جانب تصوير أحداث الحيـاة المعاصرة استمدت السينما اليابانية بعض موضوعاتها من القصص الأدبية الكلاسيكية التى تدور أحداثها فى الماضى البعيد .

وفى هذه الأفلام التاريخية برزت إلى حد كبير تقاليد المسرح اليابانى ، وأسلوبه فى التمثيل والتعبير .



منظر من فيلم « العبيط » قصة دستويوفسكى الذى أنتجته اليابان



منظر من فيلم كوميدى عن الحياة الحديثة

وتقضى التقاليد القومية بأن يخفى الوجه العواطف التى تجيش بها النفس .

ولذلك فإننا نجد اليابانيين يواجهون أشد المواقف قسوة بنوع من السلبية ، أو بابتسامة مؤدبة تخفى عواطفهم الحقيقية . وقد كانت تقاليد المسرح اليابانى تنحصر فى أسلوبين للتعبير : إما كتمان الأحاسيس والتحفظ الشديد فى التعبير عنها حتى لا يكاد المتفرج يحس بها . وإما التعبير عنها بعدة انفجارات رمزية عنيفة مفاجئة . وقد استخدمت السينما اليابانية كلا الأسلوبين بمهارة فى أفلامها التاريخية .

ونحن لم نشهد فى القاهرة من هذه الأفلام اليابانية كلها سوى فيلم تاريخى واحد ، هو فيلم «الساموراى السبع » . وهو يصور حياة قرية يتهددها اللصوص بالغزو فى موسم الحصاد من كل عام ، ولكن أهل القرية يصممون على حماية محصولهم فيستعينون فى ذلك بسبعة رجال من المقاتلين الأشداء . ويقوم هؤلاء الرجال بتنظيم مقاومة القرية كلها معتمدين فى ذلك على كل فرد من الفلاحين الذين يشعرون فى أول الأمر بالضعف ، وعدم الثقة بقدرتهم على القتال . ولكنهم سرعان ما تكسبهم وحدتهم شعوراً بالقوة تجعلهم ينتصرون فى النهاية على اللصوص الغزاة .

والفيلم يمتاز بتصويره الدقيق للشخصيات المتباينة من الفلاح العجوز الذى يتمتع بحكمة الأجيال .. إلى المقاتل الصلب الذى يؤمن بقدرة الفلاحين على مساندته .. إلى الفلاح الأب الذى يخشى على ابنته من الغزاة ، ومن حماة القرية أيضاً ، فيلبسها ثياب الصبية ليخفى حقيقتها ! ولكنها مع ذلك تقع فى حب شاب من المقاتلين فنرى مواقف ناعمة جميلة ، وأخرى عاصفة رهيبة ، وكلها تتميز بأسلوب فيه جرأة كبيرة فى التعبير السينمائى .

° ° °

والسينمائيون فى اليابان مثقفون يقرأون الأدب العالمى ويقبلون عليه . ليقتبسوا منه موضوعات لأفلامهم .

ومن هذا القبيل فيلم « تاج من الدماء » الذى اقتبس موضوعه عن رواية « ماكبث » لشكسبير . وتدور حوادث الفيلم فى القرن السادس عشر باليابان .

ومن الأفلام المقتبسة أيضاً فيلم « العبيط » ، عن قصة « دستويفسكى » الشهيرة ، وقد نقلت حوادث القصة لتدور فى اليابان الحديثة . ومن الطريف أن هذا الفيلم عند إتمامه استغرق عرضه ثلاث ساعات ،



منظر من الفيلم التاريخي « راشمون »

وثار من أجل ذلك خلاف شديد بين مخرجه « كيروساوا » الذي أصرّ على عرض الفيلم كما هو .. في حين أصرت الشركة المنتجة على تقطيع الفيلم ، واختصاره إلى الطول التجاري العادي . وانتصرت الشركة في النهاية ، وخرج « كيروساوا » ليبحث عن منتج جديد يتعامل معه .

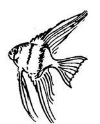
وهكذا نلمس أنه رغم الصعاب والمشاق ، استطاع السينمائيون في اليابان أن يخلقوا تياراً جديداً ، حطم القيود التي تحدّ من حريتهم في التعبير ، واستطاع أن يتغلب على الاتجاهات التقليدية المعادية للتطور .

وقد أحرز هذا التيار انتصارات عديدة ، ونجحت أفلامه بلونها المحلي ، وطابعها الصادق ، في أن توجه أنظار العالم كله نحو السينما اليابانية .

° ° °

بقي سؤال لا بد من إثارته ، وهو : لماذا لا نشاهد هذه الأفلام في القاهرة ودمشق ؟

إن لدينا قسما للثقافة السينمائية في وزارة الإرشاد ، لا بد من أن ينهض بواجباته في عرض هذه الأفلام الجديدة في أندية السينما التي يديرها .. فلا يكتفي بعرض الأفلام التي تتاح لنا مشاهدتها في دور العرض العادية . لأننا في أشد الحاجة — نقاداً وسينمائيين ومتفرجين — إلى الاطلاع على مختلف المدارس السينمائية لنفيد بخبرات الجميع في دعم السينما العربية .



أحمد علام

القروي الأديب الذي وقع في غرام المسرح

بقلم الأستاذ محمد السيد شوشه

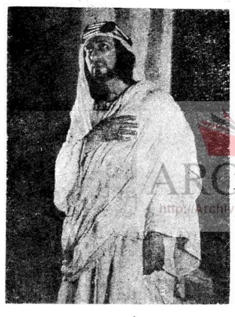
في اليوم الثامن عشر من شهر يونيه الماضي سافر الأستاذ أحمد علام إلى ألمانيا لمعالجة عينيه على نفقة الدولة .

وقد جاءت الأنباء بعد ذلك تبشر بأن الأمل في شفائه كبير ، وأنه عائد إلى أرض الوطن . وقد عاد إليه نور بصره الذي كاد يفقده بعد أن أمضى زهرة عمره تحت أضواء المسرح والسينما . نجماً متألقاً في عالم التمثيل .

ويذكرني مرض الأستاذ علام بدور ينطبق على حالته اليوم ، شهدته له منذ ثلاث سنوات على مسرح دار الأوبرا في مسرحية « دموع إبليس » تأليف الأستاذ فتحي رضوان وإخراج الأستاذ نبيل الألفي ، قام فيه بدور رجل يفقد بصره في الفصلين الثالث والرابع من الرواية ، أدّاه في ذلك الوقت وهو يعاني حالة نفسية أليمة ، لأنه كان دائم الشكوى من آلام في عينيه .

ثم جاء يوم من شهر سبتمبر عام ١٩٥٨ كان يؤدي فيه دوره في مسرحية « الغيرة » وإذا به يفاجأ بظاهرة لم تحدث له من قبل ، فقد بدأ يرى الأشياء غير واضحة على المسرح ، وخيل إليه أن كل شئ يهتز أمام ناظريه ، فارتاع لهذه الظاهرة وعرض نفسه على الأطباء . فقرروا أن تجرى له جراحة سريعة . ولكن حالته بقيت كما هى ، فرأت الدولة أن تتكفل بعلاجه على نفقتها في مستشفى الدكتور موللر أشهر إخصائى في جراحة العيون في ألمانيا.

* * *



أحمد علام
في دور مجنون ليلى
من مجموعة الأستاذ كمال حمودة

وإذا قلّبنا صفحات حياة هذا الفنان الكبير ، فسنراها حافلة بالروائع والأمجاد التي قدمها للمسرح العربي ، ممثلا ومخرجاً ومعلماً ونقيباً للمهن التمثيلية ورئيساً لاتحاد النقابات الفنية .

نشأ في قرية سنديس بمديرية القليوبية ، كما ينشأ أبناء العمد والأعيان مرفّهاً منعّماً ، إذ كان والده الشيخ

محمد مصطفى علام عمدة القرية ، وكان يعلق عليه كبار الآمال ، لكى يتم دراسته العالية ، ويتخرج ليصبح طبيباً أو مهندساً أو محامياً أو ضابطاً أو موظفاً كبيراً فى الدولة .

ولكن هواية التمثيل بدأت تتمكن من نفسه ، فقد استولت عليه أضواء المسرح ، وأخذ يحلم بأن يصبح ممثلا كبيراً تسلط عليه الأضواء ، ويخطر فى جلال وعظمة على خشبة المسرح ويدوى صوته عالياً فى سمع الجماهير .

وقد تسربت إلى نفسه هواية التمثيل عن طريق الأدب ، إذ كان منذ حداثته مولعاً بالمطالعات الأدبية وتذوق الشعر ، وكان السبب الذى خلق فيه هذه الملكة أنه كان له خال أديب ، اسمه الأستاذ كامل حجاج ، كان يقيم ندوات أدبية فى بيته ، ويملك مكتبة ثمينة تحوى كتب الأدب القديم والحديث ، فكان يحضر هذه الندوات ويستمع إلى مايلقى فيها من شعر ويروى فيها من طرف ونوادر أدبية ، ويعكف على قراءة كل ماتقع عليه يده من كنوز هذه المكتبة .

وقد حدثنى زميل طفولته وصباه الأستاذ عبد الرحمن قراعة المحامى الذى كان زميلا له فى مدرسة القربية الابتدائية عن ذكرياته معه فى تلك الفترة ، فقال :

« كان أحمد منذ حداثته ميالا للأدب يقرأ كثيراً ويروى الشعر القديم والحديث وكان وهو تلميذ فى السنة الرابعة الابتدائية عام ١٩١٣ يكتب موضوعات إنشائية جميلة تبهر مدرس الإنشاء ، فيطلب منه أن يلقيها بصوته أمام زملائه كقطع من الأدب ، فكان يلقيها بصوت معبر واضح جميل ، دون أن يلحن أو يخطىء فى اللغة ، ويعرف كيف يبدأ ومتى يجب الوقوف عند مقاطع الكلمات .

وبجانب ميله للأدب ، كان يميل إلى الرياضة ، حتى برز فى لعبة كرة القدم ، وكان رئيساً للفريق الرياضى بالمدرسة ، فساعدته هذه الهواية على الاحتفاظ بقوامه الذى يعتبر رأسمال الممثل » .

وعن طريق الأدب ثم الرياضة هوى المسرح ، وعشق التمثيل . وقد تمكن منه هذا الهوى وذلك العشق ، عند ما كان طالباً ثانوياً بالمدرسة السعيدية ، إذ كان أحد أساتذته فى تلك المدرسة رائداً من رواد النهضة المسرحية فى الإقليم المصرى .. ذلك هو المرحوم الأستاذ محمد عبد الرحيم الذى أسس جمعية أنصار التمثيل والسينما عام ١٩١٣ وكان أول رئيس لها ، حيث خلفه فى رياستها فيما بعد الأساتذة محمد تيمور وفؤاد رشيد وأحمد حسنين وسليمان نجيب .

لقد كان عبد الرحيم مفتوناً بفن التمثيل ، يبشر به ويدعو إليه ، ويحدث طلابه وحوارييه عن هذا الفن الجميل ، وعن أثره فى نهضة الشعوب ورقى الأمم .

وكانت قد تألفت فى ذلك العهد فرقة جورج أبيض العربية الأولى عام ١٩١٢ وانضم إليها عبد الرحيم رشدى المحامى الذى آثر مهنة المحاماة . ومن ثم بدأ التمثيل يأخذ مكانة مرموقة محترمة ، بعد أن كان الشباب المثقف يترفع عن الانتساب إليه . فازداد إعجاب الطالب الثانوى ابن العمدة بالتمثيل ، واتخذ من محمد عبد الرحيم وجورج أبيض وعبد الرحمن رشدى أساتذة روحيين له فى هذا الفن ، يقتفى أثرهم ، ويتأثر خطاهم .

ولذلك أراد أن يزاول هذه الهواية .. فانضم إلى بعض نوادى هواة التمثيل التى كانت منتشرة فى ذلك الحين مثل : نادى « الكتبخانة » ، ونادى جمعية « زهرة التمثيل » ، ونادى جمعية « النجم الأبيض » ، وذلك فى الوقت الذى كان يتابع فيه ركب الحركة المسرحية ، ويشاهد تراجيديات جورج أبيض ، وغنائيات سلامة حجازى ، وفودفيليات عزيز عيد ، حتى شغلته هذه الهواية عن دراسته فانقطع عنها قبل أن يحصل على شهادة البكالوريا .

وكان لهذا الحادث وقع سيىء فى نفس أسرته ، جعلها تحاول أن تبعده عن هذه الهواية بشتى الطرق .. فكان من بين محاولاتها ، أن سعت إلى تعيينه فى وظيفة كتابية فى وزارة الحقانية فى بلد بعيد عن القاهرة ، ولكنه لم يستمر فى هذه الوظيفة طويلا ، فتركها ليعود إلى مسرح آماله فى المدينة الكبيرة .

وفى ذلك الوقت لاح أمل جديد فى حياته ، فقد كون الأستاذ عبد الرحمن رشدى المحامى فرقته المسرحية الأولى فى عام ١٩١٨ ؛ وضم إليها مجموعة جديدة من الشباب المثقف أمثال : زكى طليمات وسليمان

نجيب ومحمد عبد القدوس ومحمد فاضل وعبد الوارث عسر ، فانضم إليها أحمد علام حيث بدأ نجمه يلمع فى هذه الفرقة الجديدة ، التى بدأ يحترف فيها التمثيل لأول مرة فى حياته .

وكان أول دور مثّله فيها دور « السكرتير » فى مسرحيتها الأولى « النائب هلبر » ، ودور الفتى الأول فى كثير من مسرحياتها الأخرى مثل : مسرحية « الشعلة » كما قام ، وهو لا يزال دون العشرين من عمره ، بتمثيل دور « الأب » فى مسرحية بعنوان « الموت المدنى » .

وبدأت آمال النجم المسرحي الجديد تتحقق .. ولكن الفرقة لم تستمر فى عملها أكثر من موسمين ، حيث حلها عبد الرحمن رشدى وعاد بعد ذلك إلى مهنة المحاماة .

وكان من الممكن أن يؤثر هذا الحادث فى نفسه ويزعزع عقيدته فى حب المسرح : خذلان أستاذه الروحى عبد الرحمن رشدى وعودته إلى المحاماة . ولكن هذا لم يزده إلا إيماناً بالمسرح ، وتعلقاً بفن التمثيل الذى شغف به حباً .

ولقد نصحه أصدقاؤه بعد ذلك بأن يترك التمثيل ليتم دراسته ، ولكن هذا الفن كان قد استولى على قلبه وعقله وروحه ، ولم يعد يجد لديه متسعاً للدرس والتعليم فى أى ميدان سواه !

وكانت له عبارة يقولها دائماً لأصدقائه :

« إننى إذا لم أستطع أن أثبت أنى ممثل قادر على إقناع الجمهور بمواهبى التمثيلية التى فطرت عليها ، فإننى سأترك التمثيل وأعود إلى قريتى لأبدأ حياتى هناك من جديد ، فلاحاً أحمل الفأس وأزرع الأرض ! »

ولكنه بالرغم من ذلك استطاع أن يثقف نفسه بنفسه بالدرس والاطلاع فى الشئون الفنية والأدبية ، فقد بقى على غرامه القديم بالشعر والأدب .

* * *

جلس يوماً مع المرحوم الأستاذ سليمان فوزى صاحب مجلة « الكشكول » وجاء ذكر الأدب ، فأخذ يروى له الشىء الكثير من الشعر القديم والحديث ، لا سيما شعر أمير الشعراء أحمد شوقى — الذى كان وقتئذ فى المنفى — فأعجب به سليمان فوزى أشد الإعجاب ووعده بأن يقدمه إلى شوقى حين يعود من منفاه .

ولما عاد شوقى تصادف أن شهد الحفل الذى أقامته نقابة الصحفيين القديمة على مسرح دار سينما « الكوزمجراف » التى أنشد فيها شاعر القطرين خليل مطران قصيدة شوقى المعروفة عن الصحافة . وفى ذلك الحفل قدم نادى جمعية « النجم الأبيض » مسرحية بعنوان « اللغز » من إخراج وتمثيل النجم الشاب أحمد علام .

وفى تلك الليلة وفى سليمان فوزى بوعده ، فجاء عقب انتهاء التمثيل إلى غرفة الممثل الشاب ومعه أمير الشعراء ، حيث قدمه إليه كأديب وفنان وراوية لشعره ، فأبدى شوقى إعجابه به ، وأخذ يرقب نجمه على المسرح .

وقد تقلب علام فى فرق مسرحية كثيرة بعد حل فرقة عبد الرحمن رشدى ، كان لا يستقر فيها طويلا ، لأن أصحاب تلك الفرق كانوا يشتغلون بالتمثيل بجانب إدارتهم لها ، ويغضبون على الممثل إذا أجاد فى تمثيل أدواره ، خوفاً من منافسته لهم .

وفى يوم ١٠ من مارس عام ١٩٢٣ أسس الأستاذ يوسف وهبى فرقته المسرحية الأولى ، فالتحق بها منذ اليوم الأول ، واشترك فى مسرحيتها الأولى « المجنون » حيث قام فيها بدور الطبيب الذى يقتله المجانين .

وفى فرقة رمسيس لمع نجمه فى عشرات المسرحيات .. تراجيدية وكوميدية على السواء مثل : « الذئاب » و « توسكا » و « الإغراء » و « اللصوص » و « اللهب » و « الشرف » و « قمبيز » و « راسبوتين » و « الاستعباد » و « داڤيد كوبر فيلد » :

وكان لدوره فى « الذئاب » وهو دور « ماكس » قصة جديرة بالتسجيل . فإن هذا الدور يعتبر من الأدوار الناعمة الهادئة ، التى يصعب على الممثل العادى النجاح فيها ، لأنه خال من الإثارة والمواقف الدرامية العنيفة التى تهز المتفرج ، ولذلك كان الأستاذ عزيز عيد مخرج الفرقة يريد تمثيله ، ولكن يوسف وهبى اختار له أحمد علام بدلا من عزيز فأداه بنجاح ،

ذلك لأنه كان يؤديه ليثبت به وجوده أمام عزيز – رحمه الله – الذى كان يعتقد أن « علام » لا يصلح لأداء مثل هذا الدور ، بل لا يصلح إطلاقاً لدور الفتى الأول ، لأنه كان ممتلئ الجسم ، قوى الصوت ، حتى إنه كان يرشحه لتمثيل أدوار الشيوخ وهو لا يزال فتى يافعاً فى ميعة الشباب .

ولذلك أداه علام بروح من التحدى وقال كلمته المأثورة : « إذا لم أصلح لأداء هذا الدور ، فإنى سأترك التمثيل وأعود إلى قريتى لأعمل فلاحاً » .

وقد تكررت هذه الحادثة أكثر من مرة بين المخرج الكبير والممثل الشاب . فلا يزال أبناء هذا الجيل يذكرون حكاية التنافس التى قامت بين عزيز عيد وعلام حول تمثيل دور « مجنون ليلى » فى مسرحية أحمد شوقى حينما قدمتها فرقة السيدة فاطمة رشدى لأول مرة ، إذ كان عزيز يرى أنه أصلح ممثل لهذا الدور ، بل كان يرى أنه خلق لتمثيله ، ولا يستطيع أن يقوم به أحد سواه . فما بالك بعلام الذى كان يرى فيه هذا الرأى القديم ؟

ولكن فاطمة رشدى نصرت «علام» على عزيز ، كما نصره من قبل يوسف وهبى فى مسرحية « الذئاب » وقدر له أن يمثل دور المجنون الذى اختاره له صديقه أمير الشعراء بالذات . ليكون سبباً فى شهرته ومجده الفنى ، فقد ساعدته مطالعاته الأدبية ، وتذوقه للشعر على التألق والبروز فى هذا الدور ، إلى درجة أنه أصبح علماً عليه يقترن دائماً باسمه ، ولا يذكر اسم المجنون إلا ويذكر معه اسم علام .

وكان الوعى التمثيلى فى ذلك الوقت بدأ يظهر بين طلبة المدارس ، حيث كونوا الفرق التمثيلية التى أخذت تتبارى وتتنافس فى تمثيل تلك المسرحية الشعرية ، وكان كل شاب يهوى التمثيل يريد أن يمثل دور المجنون ليقلد فيه أحمد علام فى شخصيته الجذابة . وإلقائه المنغم الجميل ، وخطواته الثابتة على المسرح ، ووقفاته الرائعة ، وحركة يديه ، وهو يلوح بهما فى رشاقة وخفة ، وملامح وجهه وتعبيرات عينيه ، حيث يخيل إليك أنه قد تحول إلى شخص آخر مسحور ، يتقمص شخصية « مجنون ليلى » جسداً وعقلا وروحاً .

ولقد انطبعت شخصية هذا الدور فى أذهان الجماهير فى تلك الفترة بشخصية علام ، إلى درجة أن عزيز عيد حاول أن يمثله من بعده فأخفق فيه ، ليس لأنه لم يجد تمثيله ، بل لأن الناس لم يستطيعوا أن يتخيلوا شخصاً آخر فى دور المجنون غير أحمد علام ، حتى بلغ من حماس النظارة للممثل الشاب ، عندما كانوا يرون منافسه يقوم بهذا الدور ، أن كانوا ينادون بسقوط عزيز عيد ، ويهتفون بحياة أحمد علام .

وظن المخرج الكبير فى ذلك الوقت أن الممثل الشاب هو الذى يوحى إلى نفر من الناس بهذه الهتافات عندما مثلت المسرحية فى القاهرة .. وإذا به يسمع هذه الهتافات تتكرر عندما أعاد تمثيل الدور فى بعض رحلات الفرقة إلى الصعيد ثم إلى شمال إفريقية .

وكان علام أول وآخر ممثل عربى قام بتمثيل إحدى الشخصيات المقدسة على المسرح ، وهى : شخصية النبى الجميل « يوسف الصديق » فى مسرحية « زليخة » عندما قدمتها فرقة فاطمة رشدى فى إحدى رحلاتها التمثيلية إلى العراق ، بعد أن مثلت ليلة واحدة فى القاهرة ، ثم منع تمثيلها بعد أن ثار علماء الأزهر على تمثيل هذه الشخصية المقدسة على المسرح .

وكان عندما مثل شخصية النبى الجميل خلقاً وخُلقاً ، الذى راودته امرأة العزيز عن نفسه فاستعصم وأبى ، وقطعت النسوة أيديهن مأخوذات بفرط حسنه وجماله لا يزال فى عنفوان الشباب ، فتى ساحر القوام ، جذاب الشخصية ، جميل الصورة ، يشع من عينيه بريق الإيمان .

لذلك استطاع أن يقنع الناس بهذه الشخصية ويجعلهم يتخيلونه فى صورة النبى الجميل ، كما انطبعت فى أذهانهم صورته فى شخصية نبى الحب « مجنون ليلى » . فقد كان هناك خيط واحد يربط بين الشخصيتين فى التمثيل هو : عنصر التصوف ، التصوف .. فى الحب فى شخصية « مجنون ليلى » ، والتصوف فى الدين فى شخصية « يوسف » .

وقد استعان علام على أداء هذه الشخصية

المقدسة فى ذلك الوقت بأن عصم نفسه من كل مايغضب الله ، وعكف على الصلاة والعبادة وتلاوة القرآن لكى يدخل فى هذا الدور بقلب سليم .

وقد فاتنى أن أذكر فى تاريخ حياة ممثلنا الأديب أن الصحافة قد اجتذبته فترة من الزمن ، إذ أصدر فى عام ١٩٢٤ مجلة أدبية فنية باسم « الفنون » بالاشتراك مع الأستاذ أحمد كمال الدين الحلمى ، كما ساهم فى تحرير كثير من المجلات الفنية مثل « المسرح » و « الناقد » . واشتهر فى ذلك الوقت باطلاعه على الأدب الروسى حتى أطلق عليه الأستاذ محمد التابعى حينذاك فى بعض مقالاته اسم « علاّموف » .

وفى عام ١٩٣١ منحته وزارة المعارف جائزة تشجيعية قدرها مائة جنيه تقديراً للجهود التى يبذلها فى نشر الثقافة التمثيلية فى المدارس ، بعد أن تفوق طلبته فى التمثيل . وفى ذلك الوقت أنفق هذه الجائزة فى القيام برحلة دراسية إلى لندن للاطلاع على الحركة المسرحية هناك .

ولما ظهرت السينما العربية لأول مرة كان فنان المسرح أول ممثل لعب فيها دور الفتى الأول أمام السيدة عزيزة أمير فى ثانى فيلم صامت .. قامت بإنتاجه فى عام ١٩٢٨ بعنوان « كفّرى عن خطيئتك » ، ثم أمام السيدة منيرة المهدية فى فيلم « الغندورة » عام ١٩٣٢ ، كما كان نجم أول فيلم من إنتاج « ستديو مصر » وتمثيل السيدة أم كلثوم وهو فيلم « وداد » الذى أنتج فى عام ١٩٣٥ واستمر نجمه بعد ذلك فى الصعود على خشبة المسرح وشاشة السينما ، التحق بفرقة « المسرح القومى » منذ تأسست فى عام ١٩٣٥ باسم « الفرقة القومية » ، ثم باسم « الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى » عام ١٩٤٢ حتى أخذت اسمها الجديد ، بعد أن قامت الوحدة العربية .

وتاريخه فى هذه المرحلة معروف ، وأدواره فى مسرحياتها لاتزال ماثلة أمام أعيننا ، وهى تعدّ بالمئات كأدواره فى « تاجر البندقية » لشكسبير ، و « الحب والدسيسة » لشيلر ، و « الشعلة المقدسة » لسومرست موم ، و « تلميذ الشيطان » لبرناردشو ، و « غادة الكاميليا » لألكسندر دماس الابن ، و « الوطن » لڤيكتور ساردوا و « الموت يأخذ أجازة » لالبرتو كاسيلا . وذلك عدا المسرحيات العربية المؤلفة نثرية كانت أم شعرية ، ولاسيما مسرحيات الأستاذ عزيز أباظة المنظومة ، مثل : « قيس ولبنى » و « الناصر » و « العباسة » و « غروب الأندلس » و « شجرة الدر » التى خلدها بأدواره على المسرح..

وإن الشئ الجدير بالملاحظة هو أن هذا الفنان المسرحى الأديب ، قد عاصر شاعرين كبيرين من شعراء المسرح العربى ، وظفر بإعجابهما وهما : شوقى وعزيز أباظة فقد تمسك به عزيز بعد شوقى لكى يمثل الأدوار الأولى فى كل مسرحياته الشعرية ، وذلك لأن ممثلنا الأديب لايلقى الشعر ، وإنما يغنيه !

ونحن إذا أردنا أن نضع «علام» فى مكانته الفنية الصحيحة ، فلابد لنا أن نأتى له بضريب فى هذا الفن . حتى تسهل علينا الموازنة ، ولن نجد له نداً فى هذا المضمار سوى الممثل الكبير حسين رياض الذى عاصره فى شتى مراحل حياته الفنية ، وكانت الأدوار الأولى فى كل مسرحية موزعة بين البطلين ، ابتداء من فرقة عبد الرحمن رشدى حتى فرقة المسرح القومى ..فإن كليهما فارس فى ميدانه ، له درجته الخاصة فى التفوق والأداء ، فترى « علام » الممثل الأديب يتفوق فى المسرحيات الشعرية التى تعتمد على الحركة المرسومة ، والإلقاء المنغم ، والصوت الرنان بطريقة كلاسيكية تغلب عليها الصنعة والزخرفة ، بينما يتفوق حسين رياض الممثل فقط ، فى المسرحيات النثرية ، لأنه أقرب فى تمثيله وإلقائه إلى الطبيعة . والدليل المادى على ذلك تفوق الثانى على الأول فى التمثيل السينمائى الذى يقرب من الطبيعة فى الأداء ، فإن «علام» لم يستطع أن يتحرر من تمثيله المسرحى الذى أصبح له طابع خاص جعله لا يتفوق إلا فى أدوار خاصة كدور الأمير الرجعى المناهض للثورة فى فيلم « ردّ قلبى » وإن كان الاثنان يستويان فى أداء الأدوار التاريخية التى تتطلب هيبة المظهر ، وجلال العظمة !

العذراء المهذبة

للقصصي الروسي فيدور دستويفسكي

ترجمة المرحوم الأستاذ عباس حافظ

هذه القصة التي ننشر في هذا العدد القسم الأول منها وسننشر في العدد التالي بقيتها ، كانت آخر ما نقله المرحوم الأستاذ عباس حافظ خصيصاً لهذه المجلة .

مقدمة المؤلف

دعني « أولا » أستميح قرائي المغفرة ، لأني في هذه المرة لا أقدم إليهم « يوميات » كما ألفوا مني ، بل قصة ، ولكن هذه القصة استنفدت كتابتها مني الشطر الأكبر من شهر ، ولهذا لا يسعني إلا أن أعود فأسألهم عفواً ، وأرجو منهم رفقاً وتسامحاً .

ولأتحدث « ثانياً » عن القصة ذاتها ، فلئن دعوتها قصة غريبة « فانتازية » ، فلا أعدها ، « واقعية » إلى أبعد حد ، ولست أنكر أنها في شكلها و« قالبها » غريبة ، ولهذا الوجه منها سأقدم إليكم شرحاً تمهيديا .

إن القصة ليست قصة إطلاقاً ، ولا هي سلسلة ملاحظات مدونة ، تصوروا لأنفسكم رجلا ترقد بجانبه فوق منضدة جثة زوجته الميتة ، ولئن كانت قد انقضت بضع ساعات على إلقائها بنفسها من إحدى النوافذ ، فلا يزال الرجل ذاهلا من أثر الصدمة حتى لا يستطيع أن يجمع شتات أفكاره فهو يتنقل من غرفة إلى أخرى في البيت ، ويحاول عبثاً أن يتبين ماذا حدث ، ويستجمع شوارد حواسه المشتتة ، وهو رجل موسوس « مزمن » في الوسوسة مغرق في الأوهام ، من ذلك النوع الذي لا يكف عن الكلام مع نفسه ، ومناجاة خاطره ، وهذا هو ما يفعله الآن ، وهو يروي هذه القصة ويحاول أن يجد لها بعض التفسير والبيان ، أما عن مراعاة سياق الكلام ، فهو متناقض مع نفسه ، سواء في المنطق أو الشعور ، لأنه بينما يحاول في لحظة تبرير مسلكه ، وإلقاء اللائمة عليها هي ، لا عليه ، إذ ينطلق في اللحظة التالية ممعناً في خيط مستطيل من الأفكار الغريبة ، والخواطر الدخيلة التي لا صلة لها بالموضوع ، إن الحزن والاضطراب الشديد قد استوليا عليه ، ولكنه مع ذلك كله يبدأ يفهم ويدرك ، ويحصر أفكاره ، فلا يلبث سيل الذكريات الثائرة في خاطره بغير إرادته ، أن يؤدي به في النهاية إلى الحقيقة ، ولا تلبث هذه الحقيقة أن تفضي به إلى انتشاله نفساً وروحاً . والواقع أن نغمة حديثه إلى نفسه قرب خاتمة القصة تختلف تماماً عن بدايتها المضطربة ، وما ذلك إلا لأن حقيقة الأشياء – أو ما يحسبها كذلك في أعماق نفسه – قد طلعت كما يطلع الفجـر على هذا الرجل المنكود .

هذا هو موضوع القصة ، وأما حادثتها فقد استغرقت بالطبع عدة ساعات ، على حين ترى السياق فيها منقطعاً في عدة مواضع ، وتتخلله فجوات كثيرة ، واضطراب في الشكل والصيغة ، والرجل فيها من البداية إلى النهاية يكلم نفسه ، خلا مواضع يشير فيها إلى « سامع » غير منظور ، وقاض خفي لا تبصره الأعين ، وهو في عالم الواقع أبداً كذلك . ولو استطعت أن أنسخ كلمات المتحدث إلى نفسه ، لجاءت أخشن وأنبى مما تصورتها في خاطري ، وإن كان ترتيبها النفسي عندي لا يزال قائماً كما هو لم يتغير ، فقد حاولت في هذه الصورة السريعة أن أتمثلني «نساخاً» ، ولهذا العامل الذي يبدو غالباً على القصة دعوتها « غريبة » أو « فانتازية » وهو شيء حدث مثله من قبل في دنيا الفن . فقد استخدم مثلا «فيكتور هوجو» مثلا طريقة كهذه في قصته البديعة «اليوم الأخير في حياة مجرم محكوم عليه بالإعدام» إذ ذهب فيها دون إبراز صورة منسوخة فعلا ، يدخل في القصة عنصراً يجافي الواقع ويتنافى مع الحقيقة ، مفترضاً أن رجلا محكوماً عليه بالإعدام يستطيع ، أو يمكن ، أن يتسع له الوقت للمضي في تدوين أفكاره إلى آخر يوم ، بل إلى آخر ساعة ، أو آخر لحظة في الحياة . ولو أن «فيكتور هوجو» لم يسمح لنفسه بهذه الرخصة ، لما تيسر له أبداً أن يخرج لنا ما يصح أن نعده بغير تردد أكثر تواليفه واقعية ، وأبلغها حقيقة ، وأوفرها صدقاً ...

القسم الأول

(١)

من كنا .. ؟

هكذا هى راقدة ... جميلة كعهدى بها أبداً ، وأنا أتقدم نحوها من لحظة إلى أخرى وألقى نظرة على وجهها ، وغداً ستُحمل وسأبقى أنا وحدى ، واليوم ترقد فوق منضدتين للميسر وضعت إحداهما لصق الأخرى فى « الصالون » ، ولكن غداً ينتظرها القبر والكفن الأبيض ... الناصع ، أما كيف حدث ذلك فليس فى إمكانى أن أقول ، وأحاول مرة ؛ وثانية ، أن أشرح ذلك لنفسى .. ومنذ الساعة السادسة من الصبح وأنا أحاول التعليل ، ولكنى مع ذلك لا أستطيع تركيز أفكارى فى نقطة واحدة وربما كان عجزى عن التعامل يرجع إلى فرط المحاولة ، وربما كان الأفضل أن أعيد رواية الأحداث بترتيبها الصحيح فعلاً ، ربّاه ! ما أنا بصاحب بيان ، ولا أخى أدب ، كما يرى كل إنسان ويبصر ، ولكن إذا كان المطلوب منى أن أذكر الأشياء كما أفهمها .. فإن كل ما أخشاه هو أن أفهمها ...

وإذا شئت أن تعرف — ولنبدأ من البداية — قلت لك إنها جاءتنى فى أول يوم بكل بساطة ، جاءتنى لترهن عندى نفائس لها ، لتستعين بثمن الرهن على دفع أجر إعلان تريد نشره فى صحيفة « جولوس »[1] ، إعلان تقول فيه إنها « مربية » تريد أن تعطى دروساً فى البيت أو الخارج ... هكذا كانت البداية ، ولم أستطع طبعاً فى أول الأمر أن أتبين فرقاً بينها وبين أى أحد سواها ، فقد جاءتنى كما يجيء غيرها ، ولكنى مع الوقت بدأت آخذ بالى منها ، وكانت فى تلك الأيام تلوح فارعة القد ، كستنائية الشعر ، هيفاء ، لا تكفُّ عن تغضين وجهها ، كأنها خَجْلَى — وإن كنت أعتقد أنها تفعل ذلك مع كل غريب — أما أنا فقد عاملتها كما أعامل سواها لا كطالب رهن ، بل كبَشَر ، وكانت بمجرد تناول النقود تدور على عقبيها وتنصرف ، لا تنبس بكلمة مطلقاً ، على حين كان الآخرون يبدأون الأخذ والرد معى ، أو يرجون ويتوسلون أن أزيدهم ، ولكنها لم تكن تجد فى أية مرة خطأً فيما أدفعه ، أو تبدى اعتراضاً عليه ، ولكنى مع ذلك كنت أشعر بأنى مأخوذ كلما جاءت . ومن أول الأمر أدهشنى أشد الدهشة ما كانت تأتى به لرهنه . إذ كانت كلها أشياء من نحو أقراط من قشرة من الفضة أو « ميدالية » تافهة وهى جميعاً فى قلب بعضها ، لا تساوى أكثر من عشرين «كوبيك» أو قرابتها . وأعتقد أنها هى نفسها كانت تعرف أن كل قطعة منها لا تساوى غير عشرة كوبيكات ، ولكنى كنت مع ذلك أرى فى وجهها أن تلك الأشياء غالية عندها ، عزيزة على نفسها . كما علمت فيما بعد أنها كل ما ورثته عن أبيها وأمها . وفى ذات مرة . أى والله فى ذات مرة . واحدة فقط . سمحت لنفسى أن أعبث وأستخفَّ ببعض ما كانت تأتى به . إذ ينبغى أن تتذكر أننى لم أكن عادة أنسى نفسى . فإن موقفى إزاء الجمهور كان أبداً موقف رجل مهذب . لأن قلة الكلام . والأدب . والتدقيق فى المعاملة . كانت جميعاً شعارى ؛ وإن كان التدقيق — ولا شيء غير التدقيق — هو عندى فوق كل اعتبار . ولكن حدث فى ذات يوم أن رأيتها قادمة ببقايا ... نعم . بالحرف الواحد ، ببقايا بساط قديم من جلد الأرانب ، وعندئذ لم أتمالك نفسى . فأبديت ملاحظة حادة أو شيئاً من هذا القبيل .. يالله ! لوددت لو أنك رأيت مبلغ الغضب الذى بدا عليها . فقد كانت عيناها نجلاوين ، زرقاوين . مفكرتين ؛

---

(١) أى « صوت الشعب » .

ولكن لى الله كم أرتدّتا فى تلك اللحظة متقدتين كأنهما جذوتان متأججتان ! ولم تفُه بكلمة واحدة ، وإنما تناولتْ بقايا سجادتها وتولت منصرفة . وكان ذلك أول مرة « أخذت بالى » منها بصفة « خاصة » أو فكرت فيها تفكيراً « خاصًّا » .. أعنى اهتماماً غير عادى . أجل ، ولا أزال أذكر ذلك التأثير الأول الذى انطبع يومئذ فى نفسى ، أو التأثير الذى أدهشنى أكثر من أى شىء ، فقد بدت صغيرة ، أو قل لا تتجاوز الرابعة عشرة ، وإن كانت فى الواقع أقل من السادسة عشرة بثلاثة أشهر ، ولكنى مع ذلك لم أقل شيئاً ، لأننى لم أكن قد شعرت بعد باهتمام بها . وفى اليوم التالى جاءتنى ، وعلمت بعدئذ أنها ذهبت ببساطة إلى محل « دوبروتوف » . ثم إلى دكان « موزر » ولكنهما لم يجدا شيئاً يقولانه لها ، وإن كان كلاهما لا يتعامل إلا فيما هو مصنوع من ذهب أو فضة . ولكن ما علينا ... لقد قبلت أنا نفسى ذات مرة بعض « الفصوص » منها فصوص تافهة وغير ذات قيمة أيضاً ! وشعرت كالعادة عندما نظرت إلى الفصوص بدهشة بالغة ، وارتباك شديد ، ومع أنى لا أقبل غير رهن من فضـة أو ذهب ، ارتضيت تلك الفصوص « الفالصو » منها ، وكانت تلك هى المرة الثانية التى أخذت بالى منها .

وأما الثالثة فقد حدثت حين جاءتنى ، بعد عرجتها على دكان « موزر » تعرض مبسم سجاير من الكهرمان وهو شئ لا بأس منه ، ولكنه لا ينفعنا نحن الذين لانقبل غير الذهب ، وكان ذلك عقب حكاية البساط ولهذا استقبلتها بفتور ، وإن كان الفتور عندى دائماً يتخذ شكل الأدب ولكنى فى اللحظة التى كنت أناولها فيها روبلين اثنين لم أتمالك نفسى من القول فى شىء من التهيج « لقد قبلت هذا المبسم لأجل خاطرك فقط إن «موزر» لايمكن أن يقبل رهن شىء كهذا من أحد». وقد ضغطت وأنا أقول ذلك لها على كلمتى « لأجل خاطرك » لكى أعطيها معنى خاصًّا ، لأننى لم أكن رائق المزاج ، فلم تكد تسمع هذه العبارة حتى اتقدت عيناها كما فعلتا من قبل ، ولكنها لم تلق المال إلى ولم تردّه ، بل تناولت النقود فى صمت وانصرفت ، والفاقة عذر لهـا ... ولكن لشد ماكانت غضبتها لعزّتها وكرامتها ، وبدا لى أننى قد جرحت إحساسها ، ولم ألبث أن وجدتنى فجأة بعد ذهابها أسائل نفسى : « أكانت الغلبة عليها توازى روبلين اثنين ؟ » هاها.. أجل ! أحقًّا كانت الغلبة مساوية روبلين اثنين هاهاها.. نعم إنى لأذكر أنى رحت أسأل نفسى هذا السؤال مرتين « أكانت الغلبة حقًّا عدل روبلين اثنين ؟ » . وألفيتنى مستضحكاً أجيب نفسى عن هـذا السؤال بالإيجاب ، لأنى كنت قد ثُبْتُ إلى هـدوئى ، واستعدت مزاجى ، إذ لم أكن أضمر لها مساءة ، ولكنى تصرفت معها عن صواب وحسن نية ، ومراد ثابت ، لقد أردت أن أثبت لها أن تفكيرى فيها إنما أتى شارداً خلال خاطرى ، لقد كانت تلك هى المرة الثالثة التى فكرت فيها بسبيلها .

هكذا بدأ أمرى معها ، وقد حاولت أن أتناول الأمر من جملة نواحيه ، ورحت أرتقب زورتهـا التالية نافد الصبر متلهفاً ، وكنت أتوقع أنها ستعود وشيكا ، فلما جاءت دخلتُ فى الحديث معها بألفة أدهشتنى ، وأنا كما ترى لست بالجاهل ولا بالخلىّ من العلم ، بل أنا بحسن الأدب عليم ، وكنت قد تبينت من قبل أنها الطيبة الحنون ، ومعاشر الأخيار لا يلبثون أن يتقاربوا ، وأن تقصر المسافة بينهم ، فيأتلفوا ويتعارفوا ، وقد لا يبـدون مشاعرهم ولا يتصارحون ، ولكنهم لا يتمالكون أنفسهم من تبـادل كلمة أو كلمتين ، وقـد تأتى ردودهم اختصـاراً ، ولكنهم يردُّون . وكلما مرت الأيام تكاشفوا . ولا يجد المرء ملالة من الحديث إذا أحس أن الحديث لا مهرب منه ، ولا معدل عنه . وفى تلك

المرة بالطبع لم تحدثنى عن شىء ، وإنما علمت بعد ذلك قصة الإعلان فى صحيفة « صوت الشعب » . والظاهر أنها نشرت فى تلك الصحيفة إعلاناً استهلته بعبارة فخمة وهى قولها : « شابة تتولى التعليم تريد السفر ، الشروط تقدم عند الطلب » . ثم عادت فجعلت عبارته هكذا : « فتاة تقبل العمل فى أى وظيفة سواء كانت مربية أو رفيقة ، أو ممرضة أو خياطة » . ولكنها عادت بعد هذه التعديلات ، حين استولى اليأس عليها ، تقول فى ذلك الإعلان : « أنها لا تطلب مرتباً بل حسبها المأكل والمشرب والمأوى » ، غير أنها لم تظفر مع ذلك كله بالعمل المطلوب . وفى تلك المرة التى جاءتنى فيها اعتزمت أن أجربها للمرة الأخيرة ، فتناولت نسخة الصحيفة التى صدرت فى ذلك اليوم فأريتها فيها إعلاناً يقول : « فتاة يتيمة تطلب عملاً كمربية أطفال ، وتفضل أن يكون العمل فى بيت رجل أرمل ، وهى على استعداد للمعاونة فى شئون البيت » .

وأنشأتُ أقول « هاهى ذى شابة فى هذا الصباح تعلن عن حاجتها إلى العمل ، وأكبر ظنى أنها ظافرة به قبل أن يحين المساء ، هذه سبيلك إن شئت عملاً » .

وما كادت تسمع قولى حتى استشاطت غضباً ، وبرقت عيناها ، واستدارت منصرفة لا تلوى على شىء ولشد ما كان ابتهاجى ، لقد استيقنت الآن كل شىء فلم أعد أخشى شيئاً ... الآن لن يرضى أحد سواى منها قبول مباسم لفائفها رهائن لديه ، وما أحسب لديها مزيداً منها حتى تسترهنه . وما لبثت بعد ثلاثة أيام أن جاءت شاحبة مضطربة ، فبدا لى أن شيئاً قد حدث فى البيت ، وأن أمراً قد وقع ... شيئاً سأورد عليك فيما بعد حديثه ، ولكنى الآن لا أذكر إلا أننى فى تلك اللحظة أحسست فجأة أننى أرفع منها شأناً ، وأكبر سناً ، كما خامرتنى عندئذ فكرة خاطفة ... وكانت قد جاءت فى تلك المرة بأيقونة ، ولكن مهلاً مهلاً ، كذلك بدأ الأمر ، ولكنى مرتبك ، أحاول أن أتذكر كل شىء ، وأسترجع كل صغيرة وكبيرة إلى خاطرى ، كل لمحاتها وقسماتها ، أحاول أن أعود بأفكارى إلى نقطة واحدة ، ولكنى عاجز ، أى والله عاجز ، عن حشد كل تلك الدقائق ، واسترجاع كل تلك المعالم والجزئيات .

أية أيقونة ؟ لقد كانت أيقونة تمثل العذراء ، أيقونة تمثل العذراء ووليدها ، أيقونة مما يعلق فوق جدران دور الأسر العريقة ، بثوبها الفضى ، لايقل ثمنها عن ستة روبلات أو قرابتها ، ولم يفتنى أنها كانت الغالية لديها ، الأثيرة عندها ، وأنها جاءت لترهنها بجملتها ، أى دون أن تجردها من كسائها ، ولهذا قلت لها : « ألا يحسن بى ألا آخذ منها سوى كسائها ، وأدع لك الصورة ذاتها ، لتحتفظى بها » .

ولكنها أجابت قائلة : « هل من بأس فى أخذها بجملتها » .

قلت : « كلا ! ولكنك واجدة فى ذلك بأساً » .

قالت : « كلا ! خذ الصورة أيضاً » .

قلت بعد تفكير : « اسمعى ، ما رأيك إذا أنا لم أرتهنها ، واحتفظت لك بها فى هذه العلبة مع الأيقونات الأخرى ، وأقمتها تحت هذا المصباح ؟ »[1] .

وكانت عادتى عند فتح الدكان أن أضىء المصباح » . « هذه عشرة روبلات إن شئت » .

— « ولكننى لست أريد عشرة روبلات ، أعطنى خمسة ، لأننى أعنى دون شك أننى سأفك الرهن » .

قلتُ : «ماذا تقولين ؟ أحقاً خمسة روبلات ؟» . وأردفت قائلا حين بدت لى عيناها تتقدان بريقاً مرة أخرى : « لمه ، أوكد لك أن الأيقونة تساوى هذا القدر فعلاً » .

(١) كعادة الروس فى بيوتهم ، يضعون صورة العذراء تحت المصباح .

ولكنها لم تُحِرْ جواباً ، ولهذا مددت يدى إليها بخمسة روبلات .

ومضيت أقول : « لست أحتقر أحداً لفاقته ، فقد كنت كذلك فقيراً أخا متربة ، ولئن رأيتنى أمتهن هذه المهنة فلطالما تعذبت من قبل وتألمت ... » .

وقاطعتنى الفتاة وعلى شفتيها ابتسامة مريرة ، وإن كانت بريئة صادقة قائلة : « أنت إذن تثأر من المجتمع لنفسك ، أليس كذلك ؟ » .

ومرادى من وصف ابتسامتها بالبراءة أنها كانت ابتسامة عادية إذ كان من الجلى أنها لم تكن بعد قد ألقت إلىَّ بالاً ، ولم تعرض اهتماماً خاصاً ، ولم تحفل بما قالته لى .

ومضيت أحدِّث النفس قائلاً : « أها ! ، أأنت إذن من ذلك النوع من النساء » .

وانثنيت أقول لها جهرة وأنا أحاول المداعبة ولكن فى شىء من الارتباك : « إن أخلاقك بدأت تلوح فى شكل جديد .. أجل .. إننى أحد الذين يفعلون الشر ابتغاء الخير » .

ورمتنى على الأثر بنظرة ثاقبة ، تنطوى على الاتهام بالفضول ولكنها كانت أيضاً شبيهة بنظرة طفل :

وصاحت قائلة : « صه .. ماذا تعنى بقولك هذا . ومن أين أتيت بهذا الكلام لقد طرق سمعى من قبل فى مكان ما ؟ » .

قلت : « لا تحفلى كذلك ، كان إبليس يقول لفاوست تحبباً إليه واسترضاء ، أقرأت فاوست ؟ »

قالت : « كلا ، لم أقرأه بعناية كافية » .

قلت : « إن معنى هذا أنك لم تقرأيه إطلاقاً ، أنصح لك أن تفعلى ، لأنى أشهد ابتسامة سخرية على شفتيك وأراك بقولى هازئة ، فلا تحسبى أنى من رفعة الذوق خلاء ، أو كأنى أحاول أن أخفى مهنتى كصاحب حانوت رهون وراء تزكية نفسى كما فعل إبليس نفسه . إن المرابى سيظل دهره مُرابياً ، إن هذا أمر نعرفه جميعاً » .

قالت : « يا عجباً لك ! لم أفترض شيئاً كهذا ولم يدُرْ بخلَدى منه شىء » .

وكان مرادها من قولها بلا شك هو : « لم أحسبك يوماً أخا علم ولا بك أثارة من معرفة » .

نعم ، لقد كان فى استطاعتى أن أقرأ ما يدور بخلَدها ، فقد بدا لى أننى أدخلت السرور على نفسها كثيراً .

قلت : « إنك ترين أن فى وسع المرء إيتاء الخير فى أية ناحية ، والإحسان فى أى شىء ، لست أتحدث عن نفسى طبعاً ، فلنفترض أنى لم أفعل سوى الشر ، ولكن ... »

وقاطعتنى وهى تنظر إلىَّ نظرة عجْلَى نافذة بقولها : « فى وسع المرء يقيناً أن يفعل الخير فى كل مكان » . و أضافت فى اقتضاب قائلة : « نعم ، فى كل مكان » .

وإنى إلى الساعة لذاكر كل لحظة من هذا الحديث حق الذكرى ، بل إنى لجملته ودقائقه لذاكر ... بل إنى لأذكر أنه كلما حاولت تلك الفتاة الفقيرة أن تقول قولاً حكيما ، وترسل كلاماً معقولاً ، أرسلته جلياً لا مواربة فيه بوجهها الساذج ، وصفحتها الوضّاحة الصادقة وكأنما تناجى النفس قائلة : « أليس من الفطانة أن تقول فتاة مثلى كلاماً حكيما عجباً ؟! » . لا عن تظاهر وزهو كدأب خلق كثير ، بل لأنها جعلت تضفى على كلامها قيمة كبيرة وتؤمن به وتحترمه ، وتعتقد أن كل امرئ يمكنه أن يفعل مثلها .. يا لنقاء السريرة ! ويا لأثرها فى النفوس ! وما أفتن ذلك الإخلاص الذى بدا منها !

أى والله « إننى أذكر كل شىء ولم أنس شيئاً » ، وحين تركتنى فى ذلك اليوم وانصرفت رأيت فيها رأياً وقامت فى خاطرى من أمرها فكرة خاصة .. وبدأت من ذلك اليوم أتلقط أخبارها وأتقصى قصتها حتى اكتشفت كل سر وخفىّ فى حياتها .

وكنت قد عرفت طرفاً من ماضيها من « لوكريا » التى تخدم فى البيت الذى تقيم فيه لقاء نفحة نفحتها بها منذ بضعة أيام . وعجبت لها كيف قرأت كلام إبليس فى قصة فوست .. وأدركت مرماه وهى مع ذلك البائسة العانية ، لاعجب ، فلها شبابها وريعان العمر فى جانبها . ومضيت فى تلك الأيام أفكر فيها فرحاً مزهواً بمبلغ ما أوتيت من أصالة ونبل حتى لقد راحت كلمات « جوت » فى أسوأ مواقف قصته ، « وفوست » على حافة الهاوية تسكب ضياء مشرقاً من حولها ، ولكنه الشباب ... أى والله إنه الشبـاب فى نبله وطهارة سريرته ، مهما ضؤل القياس ، ومهما قبح الزى .. كذلك كانت نظرتى إليها وحدها . وعددتها قبل كل شئ ملك يمينى . وفتاتى وصاحبتى التى أبتغى ، والفتاة التى أنشد ، فلا عجب إذا لم يخامرنى ريب فى قوتى ، وما أبلغ اللذة التى يحسها المرء حين يؤمن بصدق هذه الحاسة ولا يخامر خاطره منها ريب .

والآن ماذا أقول ؟ إذا أنا ظللت فى شرودى هذا وضلة أفكارى ، فأين لى ما يثبت تفكيرى ويقرُّ خاطرى . ينبغى أن أسرع فى العمل وأخفّ له . لا علم لى ولكن الله هو وحـده الذى يعلم .

(٢)

فكرة الزواج

إن التفاصيل التى علمتها عنها يمكن أن تسرد فى بضع كلمات ، فقد قضى أبواها نَحْبهما منذ ثلاثة أعوام ، تاركين العناية بها لعمتين لها ، لاتحظيان بالاحترام الكبير ، وقد يكون من الخطأ أن ننعتهما بسوء السمعة ، فقد كانت إحداهما أرملة ترعى ستة ولدان ، على حين كانت الأخرى عانساً قبيحة أدبر بها الزمان ، وكلتاهما قذرة لا تعنى بثيابها .

وكان أبوها يعمل كاتبـاً فى بعض الإدارات الحكومية ، أى سيداً « مهـذباً » لمجرد وظيفته ، ولهذا كان كل شىء فى جانبى وفى صالحى ، فقد انحدرت من أفق أرفع من أفقها ، إذ كنت ضابطاً متقاعداً خدمت فى فرقة كبيرة ، كنت رجلا نبيل المولد ، عريق المحتد ، وكانت لى مواردى الخاصة ولهذا لم يكن فى وسع العمتين إلا أن تنظرا إلىّ نظرة الإكبار والاحترام ، على الرغم من حانوت الرهون الذى أملكه ، فقد كانت الفتاة خلال الأعوام الثلاثة بمثابة خادم مستعبدة عند عمتيها ولكنها استطاعت مع ذلك أن تدرس ، وتجتاز امتحاناً على فرط ماتعانيه من سطوة عمتيها ، وحملها على عمل مهين بغير أجر ، وذلك سرُّ رغبتها فى الظفر بشىء أفضل لها وأحسن مرداً .

ولكنى أسائل نفسى علامَ قامت الرغبة فى خاطرى أن أبتغى بها ؟ لقد كان أولى بى أن يبصق الناس فى وجهى من الرضا بها زوجاً لى ، ولكن ماعلينا ، سيأتى حديث ذلك بعد . وكانت يومئذ مكرهة على تعليم أولاد عمتها ، ورتق الثياب وإصلاحها ، وغسل البلاط ، وهو عمل كانت تجد منه أبلغ الألم وأشده مضضاً .

وكانت تضرب أحياناً إذا صارحت عمتها أو جهرت برأى ، وكثيراً ما كانت تعاقب بملقط الموقد ، حتى أجمعت العمتان فى نهاية المطاف على بيعها .

يا لها من مأساة ! ولكن من الخير أن أغض هنا عن هذه الدقائق المثيرة . وقد حدثتنى بها فيما بعد ، واحدة بعد الأخرى .

وكان ثمة ربُّ حانوت بَدين ، قد لبث عاماً أو قُرابته يقيم بجوار دارهنّ ، فلم يخفَ عنه شىء من

ذلك كله . ولم يكن الرجل سائساً فى مربض خيل بل كان أخا نعمة يملك سوقين اثنتين للبقالة . وتزوج مرتين وقضت زوجتـاه نحبهما . ويريد الاقتران بثالثة حين رأى الفتاة التى تقيم مع عمتيها . فراح يحدث نفسه قائلا : « لقد شبت هذه الفتاة المهذبة فى أحضان الفاقة . فلأتخذنها زوجاً لترعى أبنائى اليتامى » .

وكذلك بدأ يتلطف إليها . ويساوم العمتين وهو أخو خمسين من العمـر ! فلا عجب إذا ريعت منه ونكرته . وبدأت من ذلك الحين تجيئنى مسترهنة ، لتدفع أجر الإعلانات التى مضت تنشرها فى صحيفة « جلوس » . واضطرت فى نهاية الأمر أن تسأل عمتيها السماح لها بأن تتروى لحظة فى الأمر ، فأجابتا سؤالها ولكن مرة واحدة ، لا ثانية لها . قائلتين بأسلوبهمـا البذئ إننا لعاجزتان عن إطعام فميينا ، فكيف لنا بإطعام فم ثالث .

وكنت قد علمت بالأمر ، وفى صباح اليوم ذاته استقر رأيى على شىء ، وفى مساء ذلك اليوم . زارها صاحب الحانوت وأحضر معه رطلا من الحلوى « البونبون » من دكانه يساوى نصف روبل وكان يجلس بجوارها حين دعوت « لوكيريا » من المطهى ، وطلبت إليها أن تذهب إلى الفتاة فتهمس لها إنى أنتظر فى الخارج وفى يدى رسالة عاجلة .. وكنت مغتبطاً كثيراً بنفسى ... بل الواقع لقد ظللت رائق المزاج طيلة ذلك اليوم .

وعند الباب ، وفى محضر «لوكيريا» ، ذهبت أشرح للفتاة على فرط اضطرابها لدعوتى لها ، أننى المعنى بكرامتها وهنائها ، فأولى بها ألا تدهش لمسلكى ، ولا أن تباغت بوقفتى عند الباب وقد رأت منى « الرجل الصريح الذى سلك الطريق المستقيم ، ودرس جملة الظروف والاعتبارات المحيطة بالأمر » ، ولم أكن فى وصف نفسى كذلك كافياً .

لكم كنت غبياً ! فقد كان يتعين على ألا أتحدث فى أدب ، أى أنى تراءيت لها أخا ثقافة وعلم ورفعة ذوق ، وأبديت شيئاً جديداً لم يبده أحد سواى ... ولكن أى أذى فى ذلك وما الضير ؟ أريد أن أكون فى مسلكى قاضياً ، وهذا هو حكمى ، إننى مضطر إلى بيان مالى وما على فى هذا الأمر ، وهذا هو حكمى .

وقد حضرتنى فيها بعد هذه الوقفة فرضيت عنها ولم أندم عليها وكان ذلك أيضاً حماقة منى وخطلا ... قلت لها صراحة وفى غير اضطراب ، إننى لم أكن صاحب ذكاء خاص ، ولا أنا بأخى علم كبير ، لست على ما أظن بذى الخير الكريم .. إن أنا إلا نوع رخيص من الأنانى المحب لذاته ذلك كان قولى ؛ لا أزال لكلماته ذاكراً إذ مرت الفكرة بخاطرى عرضاً ولم أتعمدها تعمداً فراقتنى كثيراً وطبت بها نفساً ، ولعلى أخفيت شيئاً كثيراً من مقابحى وطويت صدرى على معايبى الأخرى ...

ذكرت كل هذا فى نوع خاص من الزهو ، وكل امرئ يعلم كيف يذكر الإنسان أشياء من هذا القبيل.. وكنت طبعاً من المكر بحيث تحاشيت التوسع فى ذكر صفاتى الطيبـة ومحاسنى ، بعد أن سردت مساوئى ومقابحى .. وكم كنت ماكراً حين حميت نفسى أن أقول لها «استمعى لى ياسيدتى الصغيرة ، وأنا من ناحية أخرى رجل صفته كذا وعيبه كيت ... »

وبدا لى أنها ضاقت بحديثى وغضبت منه ، ولكنى لم أضع على شىء طلاء . ولا حاولت التذويق والتمويه . بل زدت من جـدتى حين أدركت وجلـهـا ، قلت لها صراحة : إنها ستجد الحياة معى بليدة فاترة ، فلا ثياب زاهية ولا غلائل مهفهفة ، ولن تصيب منى متعة المسارح والمراقص قبل أن أبلغ هدفى من الحياة وأحقق مأربى . وكان لهذا القول الغليظ فتنة فى نفسى بل لقد أرضانى وهز عطفى ... وانثنيت أقول ، وإن

كان فى رفق ، أن دافعى إلى اتخاذ مهنة الرهن ، أن أمامى هدفاً معيناً ، وباعثاً خاصًّا ... وكان لى أى والله الحق فى هذا القول .. فقد كان لى فى الواقع هدف ، وفى نفسى باعث ودافع ... لقد كنت لذكائى شديد الكره ! حتى لقد رحت فى بداية الأمر أعزّى نفسى ماجناً وجادًّا بمختلف العبارات بسبيل الغلبة على المجتمع ، والثأر من الناس، والتشفى من بنى البشر وما إليها ... ولهذا كان تلميحها الحاد فى صباح ذلك اليوم وإشارتها الواخزة إلى « الثأر » ، لم تكن صادقة كل الصدق ... وأعنى بقولى هذا ، أننى لو كنت قد قلت لها صراحة « إننى أثأر لنفسى من المجتمع وأشفى من الناس موجـدتى » ، لضحكت منى عابثة وانقضى الأمر وكأنه مجرد مزاح ، على حين يلوح لى أن المرء لو لمّح تلميحاً ، أو أطلق عبارة مبهمة عفو الخاطر لجاز أن يثير الخيال .

لم أعد خائفاً ولا بى من الأمر خشية ، فقد علمت أن ذلك التاجر البدين كان ممجوجاً أكثر منى ، وأسوأ منى صورة فى نفسها ، وأننى بوقفتى لدى الباب ، كنت لها المنتشل المنقذ ... أى والله فقد فهمت ذلك حق الفهـم ... آه ... كيف يستطيع المرء أن يفهم الخسة حق الفهم ؟ ولكن هل كان ذلك فى الحق خسة منى ؟ وكيف للمرء أن يحكم ؟ ألم أكن أحبها حتى فى تلك الأيام ؟

وما علينا ... لم أذكر لها طبعاً كلمة واحدة عن الخير والإحسان بل مضيت أقول إننى فى طلبى البناء بها الرابح الكاسب وأنها هىّ الخـاسرة وليس فى ذلك من ناحيتى إحسان ولا بر ... قلت ذلك فى علامات وعبارات وأحسب أننى لم أحسن التعبير ، ولم أتخـير الكلام تخيراً ، لأنى رأيت قسمات وجهها تتقلص لحظة ولكنى عدت الفائز الكاسب .

وأنا إذ أذكر اللحظة تلك الجفوة فى قولى ، أرى من الخير أيضاً أن أذكر ماهو أجفَى من ذلك وأخشن.. وهو أننى مضيت فى وقفتى تلك أهمس لنفسى قائلا :

« أراك هيفاء ممشوقة القد ومتعلمة ، بل إن شئت صراحـة ، لست بالدميمة ولا بالشوهاء » ... ذلك ماظللت أردده فى خاطرى حتى انتهت بنا وقفتنا لدى الباب بقولها « نعم » وإن كان أولى بى أن أقول إنها لبثت لحظة طويلة مترددة قبل أن تقولها ، بل الواقع أنها لبثت لحظة طويلة سابحة فى تفكير عميق ، حتى مللت الصبر وسألتها فى النهاية قائلا : « ما رأيك ؟ » بل عدت أقول لها مطيلا فى نبرات صوتى : « والآن ... ما رأيك ؟ » .

فأجابتنى بعد لأيٍ قائلة : « أمهلنى لحظة ... دعنى أفكر » .

وكان الجد البالغ بادياً على محيّاها ، فما وسعنى إلا أن أحترم هذا الجد منها وأكبرته إكبارا ، وإن كنت أيضاً قد شعرت بمساءة منه وأحسست استياء . قلت لنفسى : « أتراها تريثت لتختار بينى وبين ذلك التاجر ؟ » ... بالله ... ماكان أسوأ فهمى لكل شئ ! وما كان أغبانى ! بل إنى إلى اليوم غير فاهم منه شيئاً . وأذكر أن « لوكريا » راحت تعـدو فى إثرى وأنا منصرف لتوقفنى عن المضى فى طريقى قائلة فى حماسة « سيجزيك الله ياسيدى خيراً عما فعلت ، أن أنقذت صغيرتنا المسكينة ... ولكن لاتقل ذلك لها ، لأنها متكبرة فخور » .

أمتكبرة فخور هى ؟ نعم هى ... إنى للمتكبرات الفخورات محب ... إن المتكبرات لرائعات اللهم إلا حين يشك الرجل فى مبلغ سلطانه عليهن .. آه ! يالى من شقىٍّ لقد كنت حقًّا خبيثاً شقيًّا ! لكم كانت فرحتى ولشدّ ما كان سرورى ، وكان أولى بى ، كما ترى ، أن أبهت لهذا وتتناهى دهشتى .. لقد ردّدتْ فى خاطرها وهى واقفة لدى الباب فى نجواها لنفسها « أما

وسوف أصبح فى نكد من العيش مع أى الرجلين ، أفليس من الخير أن أختار أهون الشرين . أأختار ذلك التاجر البدين السكير الوحش ليضربنى حتى الموت ؟ » ... يالله ... كيف تراءى لخاطرى أن أحسب إنه فى الإمكان أن تكون هذه الفكرة قد جالت حقاً فى نفسها ؟

أى والله ... إلى هذا اليوم ، إلى هذا اليوم لا أفهم من ذلك كله شيئاً ، لقد قلت اللحظة إنها مضت فى أعماق خاطرها تقول : « أى الشقوتين أختار « وبأى السوءين أرضى ؟ ... التاجر ؟ ». ولكن أينا كان ادعى إلى شقوتها وأشد من الآخر تعساً لها : أأنا أم هو .. التاجر أم المرابى الذى يردد قول «جوت» ويتمثل بفاوست ؟ ... لا يزال هذا السؤال مستغلقاً لا جواب عنه .. ولكن كيف ذلك ؟ ألا تدرك أن الجواب مسجى فوق المائدة ! ولكنك لا تزال تقول : « إنه لا يزال مستغلقاً لا جواب عنه ! » . ولكن مامصيرى الآن ؟ هل يهمنى الأمر أم لا يهمنى ؟ لست أدرى لعل من الخير أن أغالب النعاس لأنى أحسست صداعاً وجال بخاطرى ألم ...

(٣)

ولكنى لم أنم ... إذ أحسست فى ناحية ما من رأسى ، دقاً شديداً ومطارق مترددة ، حين حاولت مراراً أن أتذكر هذه المسألة بكل ما فيها من نكر .. أى والله ... ما فيها من نكر ! . لأنه من أى نكر أخرجتها ؟ لعلها أدركت ذلك ؛ وارتضته منى ورأت فيه خيراً كثيراً .. ، ففى تلك الأيام جعلت أقول لنفسى إننى رجل فى الحادية والأربعين وهى فتاة لم تتجاوز السادسة عشرة ، وقد تملكتنى هذه الفكرة وبطشت بخاطرى .. فكرة هذا الفارق الكبير بين عمرينا ، فوجدتها عذبة متناهية العذوبة . ولذة مسكرة بعيدة المدى .

وحاولت أيضاً أن أجعل الزواج « إنجليزياً » ، أعنى ألا يحضر القران أحد سوانا ، وشاهدان ، على أن تكون « لوكيريا » أحدهما ، ثم نذهب رأساً فى القطار إلى موسكو مثلا ، ونقضى أسبوعين فى أحد الفنادق ، ولكنها عارضت قائلة إنها لن تستمع إلى هذا ولن تستجيب له ... وكان المتفق عليه بيننا أن أذهب بعد حفل القران إلى عمتيها .. إلى بقية أهلها الذين أوشكت أن أنقذها من براثنهم .

وانتهى الأمر باستسلامى للفكرة وإذعانى ، ولكن العمتين أبتا أن تسلماها ، وأصرتا على أن تتقاضى كل منهما مائة روبل على عدة منى بأن أزيدهما فيما بعد . وسرهما ما أصابتا ، وراق خاطرهما ... ولكنى كتمت الأمر عنها ولم أقل كلمة عما جرى مخافة إيلامها إذا سمعت بهذا النكر الذى كان من عمتيها ، ثم قام خلاف بعد ذلك على هدية للعرس... إنها لم تكن تملك شيئاً ، لم تكن تملك شيئاً بتاتاً ، ولكنها تأبت . ولم ترتضِ هدية ولا مالا ...

وجملة القول أنى نجحت فى إقناعها بأن ذلك مستحيل ، وقدمت إليها هدية عرس ، لم يكن هناك أحد سواى يهديها ... أوه ، تباً لى ! ... وبادرت عقب القران فنبأتها برأيى فى مختلف المسائل والشئون ولو للعلم بالشيء على الأقل ... ولعلى نجحت ... ولم تتعجل فى بداية الأمر ولكنها فى الواقع تهالكت علىّ تلطفاً وحباً ، فكانت تسارع إلى لقائى فرحة بى عند عودتى إلى البيت فى المساء ، وتروح تقص علىّ بلهجتها اللاثغة ... أى والله لثاغة لسانها الفاتنة فى براءتها ولطفها ! ... ما كان فى طفولتها وشبابها والبيت الذى ولدت فيه ، وتحدثنى عن أبيها وأمها . ولكننى ذهبت أسكب على هذه الحماسة ماء بارداً ، وكان ذلك دأبى فى تناول الأمور وعلاجها وكنت أستجيب إلى انفعالاتها فى صمت ، ولو أنه صمت لا أذاة فيه ، ولكنها لم تلبث أن أدركت أننا

فى الخلق والطبع مختلفان ، وأننى لغز لا يُحلّ وسرٌّ مستغلق ، ومع ذلك كنت أنا نفسى أكافح لغزاً وأغالب أحْجية ! ولعلّ محاولتى حلّ هذا اللغز هى التى أدّت بى إلى الوقوع فى كل هذه الحماقات .

لقد كانت الصراحة شرطى الأول وقانونى الأساسى ، وعلى هذا الشرط وهذه القاعدة أخذتها إلى بيتى . وجملة القول أن أسلوبى فى الحياة وغرورى أدّيا بى إلى تدبير سلسلة من اللوازم والقواعد ... ولكم رأيتها مستخفّة فى مغالبتها لهذه القواعد واللوازم ! ولها العذر فقد كنت مضطراً إلى أن آخذ نفسى بهذا النظام بدافع ظروف قاهرة لا فكاك منها .. ولماذا أظلم نفسى بهذا القول؟ لقد كان هذا النظام حسناً ... كلا ... كلا ! أصغ يا صاح .. لاتحكم على إنسان إلا بعد أن تتبيّن ظروفه ... وتدرك حقيقته ... أصغ إلىّ ..

ولكن كيف أستطيع أن أبدأ ؟ لأن البدء شاقٌ عسير .. إنه لصعب على المرء أن يبدأ الكلام حين يحاول تبرير مسلكه وتبرئة نفسه مما فعل .. لقد كانت الأمور تجرى على هذا النحو ... كانت الفتاة الصغيرة تقول فعلا ، إنها تحتقر المال وتزدريه ، فأنطلق أصرّ على أن المال قوة لا يستهان بها ، وأذهب أؤكد سلطانه وقدرته .. ولا أكفُّ عن حديث المال وسلطانه حتى تسكت وتنثنى تفتح عينها النجلاوين على سعتهما شاخصة إلىّ متفرسة ، وإن لبثت مصغية صامتة .. لقد كانت فتاة كبيرة الفؤاد .. أى والله كبيرة الفؤاد فاتنة وإن أعوزها الصبر والأناة وكانت تحتقرنى بشكل ما ، على حين كنت أنا أنزع إلى سعة الأفق وبُعد مطارح الرأى ، وأريد أن أفرض هذا الأفق عليها فرضاً ، وأرغم ذهنها عليه إرغاماً . ولأضرب لذلك مثلا ماديًّا .

كيف كان فى وسعى أن أعلل لفتاة هذه طباعها ، الحكمة من حانوت الرهون الذى أملكه ؟ لقد تحاشيت فى حديثى أية إشارة إليه لأنى لو فعلت لكان علىّ أن أحاول تبريره ، وأختلق المعاذير عنه ، فآثرت أن أتخذ لهجة يصح أن أسميها لهجة الكبرياء والزهو ، فلم يسعنى سوى الصمت وتحامى الكلام ... فإننى بهذه الطريقة كما ترى العليم الخبير ، جرّبتها طويلا والتزمتها طيلة حياتى ، وخضت بفضلها محناً وخطوباً ... آه ... وإن لم يدرِ أحد أننى عانيت من ذلك أشد العناء وكنت به الشقى التعس ، ... بل كنت الملفوظ عند الناس ، الشريد المطّرح الذى لا يُقبل عليه أحد ولا يذكره مخلوق بخير ، وإذا بهذه الفتاة التى لم تتجاوز السادسة عشرة ، فجأة تكتشف من أقاويل سمعتها ، أموراً قديمة ، وقصصاً عن ماضى حياتى .. فلم تلبث أن ظنت أنها قد عرفت عنى كل شىء ، وأن ليس فى أعماق صدرى سر يخفى عليها ، أو شىء تجهله . ولكنى ظللت بالصمت معتصماً ، لا أفارقه ولا أبغى عنه حولا ، بل ظللت كذلك إلى اليوم . ولكن لِمَه ؟ يا للإنسان من مخلوق متكبر ! لقد أردت أن تعرف الحقيقة من نفسها وحدها لا من أفواه السفلة والمجرمين .. لقد كنت أرجو حين سمعت تلك الأقاصيص عنى أن تقف موقف المدافع عنى ، المتشفع لى ، المعترف بما كابدت من ألم وعذاب .. ولكنى وأسفاه دفعت ثمن هذا الأمل ، وأجر تلك الأمنية .. أوه .. ولكننى كنت أبداً أخا كبرياء أريد الكل أو لا شىء . ذلك سر كراهيتى قبول نصف السعادة أو القناعة بقدر منها ، ولكن لماذا لعمرى أبيت إلا الظفر بالسعادة كلها دون نصفها ؟ ولماذا اضطررت إلى سلوك السبيل الذى سلكت ... قلت لها فى نفسى « أتريدين أن تحلّى لغزى وتنوّهى بحسناتى ومآثرى » . ولكن لو أننى ذهبت لشرح الأمور لها ، وأسألها الاحترام لى وحسن التقدير ، لكان معنى ذلك أننى ألتمس منها الصفح

وأرجو عندها المغفرة ... ولكن الحديث عن ذلك أليم ...

لقد كنت أبداً أحمق.. أى والله لقد كنت طيلة الحياة أحمق .. قلت لها صراحة وبلا وخز من ضمير .. نعم بلا وخز من ضمير — أن نبل الشباب شىء جميل ، ولكنه لا يساوى فتيلا .. لماذا قلت إنه لا يساوى فتيلا ؟ لأنه يمكن أن ينال رخيصاً ، بل لأنه يمكن أن ينال سهلا ، لأن ما ندعوه « المؤثرات الأولى للحياة » إنما تتوالى بملاحظة محاولات الآخرين.. إن النبالة الرخيصة سهلة المنال ، فى مثل سهولة تسليم المرء نفسه للحياة ، وتفريطه لها ، لأن الدم فى هذه السن يغلى والروح تجيش ، ولا يرضى المرء فيها بشىء دون القوة التى لا حدّ لها والجمال الذى ليس له على الدهر ذبول .. بل أرونى عملا نبيلا ظل مخفياً غير معلّن عنه ، وخلواً من البريق والسناء ، عملا نبيلا لا غيبة فيه لأحد ، ولا يقتضى إيذاء مخلوق .. عملا نبيلا ينطوى على فداء ولا يخلو من رغبة فى الشهرة والتماس للمجد . آتونى عملا يستولى على اللب جلاله ، وتفتن النفس روعته ، وأنت يا أخا الفضيلة ، ورب المكارم ، إن أنت إلا فى حقيقة نفسك الوغد الأثيم ، وإن بدوت للناس أنبل رجل على وجه الأرض . فلتحاول أيها المرء ذلك ولتذهب تلتمسه ، أو خير لك أن تنأى بنفسك عن الكفاح ، ولا تطلب فى هذا المعترك نضالا . لقد كنت أنا نفسى طيلة عمرى منهمكاً فيه مشتبكاً فى حومته . وكانت فى بادىء الأمر تناقشنى فى كل أمر بحماس يا له من حماس وفى حرارة أى حرارة . ثم ذهبت تحاول إمساك لسانها ، وتبغى الحذر فى منطقها ، مكتفية بفتح حدقتيها على سعتهما ، وهى إلى الحديث مصغية .. آه يالى من تينك العينين النجلاوين اليقظتين اللتين أوتيتهما ، ومن شفتيها تنبثق ابتسامة كانت تلوح لى متشككة ، هائجة ، غاضبة ، كنت أتأذى منها وتهيج لها نفسى.

وكنت قد جئت بها إلى بيتى عقب قراننا وعلى محيّاها تلك الابتسامة ذاتها ... إلى ذلك البيت جاءت ولم يكن أمامها أى والله بيت سواه تأوى اليه ...

(٤)

خطط وخطط

أينا بدأها ..

لا أنا ولا هى ... لقد بَدَأتْ من تلقاء ذاتها ... لقد قلت من قبل إننى حين حملتها إلى بيتى وضعت سلسلة من النظم والقواعد وإننى لم أكن أرخى لها القيد، وأتسامح فيها إلا فى الفينة بعد الفينة ... قلت للعروس إنى استأجرتها لذات نفسى واسترهنتها ، كما تستأجر الأشياء بالمال أو ترتهن ، ولكنها لم تحر جواباً ، ... لا تنس ذلك يا صاحبى بل عِهِ واذكره أبدا . وفى الحق بدت وكأنما ارتضت هذا الإجراء منى بلهفة ورغبة بالغة .. ولم أجدد متاع بيتى بل تركته على حاله أثاثاً وفراشاً ، غير مجدد منهما شيئاً . وكان البيت يتألف من حجرتين اتخذت من إحداهما غرفة استقبال أو « صالوناً » يشغل المكتب جزءاً منها ، وجعلت الأخرى مخدعاً لمقامنا ، نستقبل فى الأولى أضيافنا ونتخذ من الأخرى مناماً .. وكان الأثاث قليلا ، بل كان أثاث بيت العمتين خيراً منه وأفضل . وكانت الأيقونة والقنديل معلّقين فى الصالون حيث يقوم مكتب الرهون كذلك ، على حين ضمت غرفتى الخاصة صواناً يحوى أسفاراً وكتبا ، والرهائن والمفاتيح . وقد وضعت فيها كذلك فراشاً وبضع مناضد ومقاعد ...

ونبأت العروس كذلك أن من الخير لنا ولوكيريا كذلك ، التى أغريتها بالخدمة فى بيتنا ، أن أدفع إليها نفحة لا تتجاوز فى اليوم روبلا واحداً ولن أزيد . قائلا : « إننى أريد أن أجمع ثلاثين ألف روبل

خلال السنين الثلاث القوادم . وإننى لن أعطيها فى هذه الفترة من المال شيئاً » . فرضيت ولم تعترض ، ولكنى عدت بعد ذلك أزيد ذلك القدر اليومى ثلاثين « كوبيكا »[1] ومثل ذلك أجراً لدخول دور التمثيل ...

وكنت قد أبلغتها أنى لا أقبل منها الذهاب لمشاهدة التمثيل أمراً . ولكنى أخذت على الأيام أصطحبها إليه مرة كل شهر فنستأجر مقعدين فى الصحن .

وأحسبنا ذهبنا إليه ثلاث مرات ؛ وشاهدنا روايتى « البحث عن السعادة » و « الأطيار المغردة » ، وكنا نذهب إلى المسرح فى صمت ، ونعود منه فى صمت ، آه ! لماذا بدأنا نفعل الأشياء فى صمت .

وكان ذلك دأبنا إذ لم يكن ثمة شجار على شىء ، ولاخلاف على أمر معين ؟ إلا أن يكون الصمت ذاته خلافاً قائماً فى دخيلة نفسينا . ولا أزال أذكر كيف كانت ترمينى بنظرة مختلسة ، وكيف كنت عندئذ أزداد صمتاً . والحق أنا الذى أبيت إلا الإمعان فى هذا الصمت ، لا هى التى أوغلت فيه . وأذكر كذلك أنها لم تفارق صمتها إلا مرة أو مرتين حين أقبلت تعتنقنى ، ولئن كان الكلام فى تينك المرتين مؤلماً ومقترناً بأعراض التشنج وأدلته . ولم أكن أبغى سوى أدلة المناعة وأمارات الاحترام منها ، فقد كنت أقابل خروجها عن الصمت فيهما بجفوة وبرود . وكنت على حق أيضاً ، لأن الشجار كان يثور دائماً فى أعقابهما .

ولكن ... الصمت كان لا يلبث أن يعود بعدهما فلا يبقى للشجار مجال بيننا ولا سبب ... بل جعلت فى أثرهما تزيدنى رمقات شُذْرا . لقــد كان التمرد والرغبة فى التحرر والاستقلال هما فى الواقع السر والسبب وهى لاتدرى . أى والله ... ! لقد كنت أرى وجهها الوديع يزداد جرأة وتوقحاً يوماً بعد يوم . أتصــدق ذلك ياصاحبى ؟ أما أنا فمن جانبى مضيت أشتد فى أسلوبى وأمعن فى طريقتى ؛ بل رحت أعلمها أن تكون كذلك أيضاً . ولست أشك أنها لم تلبث بعد فترة تجربة أن اكتشفت نفسها وصلب حيالى عودها فياعجبا ! أبعد خروجها من أفق الفاقة والابتذال فى البيت ومسح البلاط — بعد ذلك كله ونحوه — تروح تسخر من عيشى وتستخفُّ بالفاقة فى بيتى !

ولم تكن فاقة حقًّا ولكنها كانت اقتصـــاداً ، فيما كان ضرورياً ، اقتصاداً فى الثياب والأغطية والعناية بالنظافة . فقد كنت أعتقد يومئذ أن النظافة من جانب الرجل هى إهانة للمرأة وأذاة لها . ولكنه لم يكن بالاقتصاد الذى اعترضت عليــه ، بل كانت معترضة على الوسائل « القذرة » فى الاقتصاد ، ولكن إن كان أمام المرء هدف معين فهو الذى يتولى التوجيه إذا كان أقوى من امرأته خلقاً ، وأشد شكيمة ، وأمتن شخصية . وبدأت ترفض الذهاب إلى المسرح ، وأضحى سلوكها فى احتقارى وازدرائى يزداد على الأيام بينما مضيت أنا أزداد سكوتاً ، وأشتد صمتا .

ولكن ... ألم يكن لى العذر ؟ لقد كان أكبر الخلاف بيننا على دكان الرهون . ولم يكن يغيب عنى أن الفتاة ، وخاصة التى لم تتجاوز السادسة عشرة ، ليس فى وسعها ولا يمكن أن تُسَلِّم للرجل كل التسليم . إن المرأة لم تُؤْتَ « الأصالة » وملكة الابتكار بل المرأة شىء بديهى .. أو بديهة أوليّة ولاتزال فى نظرى كذلك وهذا هو السبب الذى من أجله ترقد الآن مسجّاة فى « الصالون » لأن الحقيقة هى الحقيقة حتى « مل » نفسه لم يستطع أن يغير منها شيئا ..

ولكن المرأة « محبة » أيضًا ... أى والله إنهــا لتحمل « الحب » فى صدرها ... وتحاول تأليه رذائل حبيبها .. وتخلع القدسية على مساويه ومعايبه وهو العاجز عن إيجاد المعاذير عنها وهى القديرة على التشفع لها ، وانتحال المبررات . ولكن ليس هذا أصالة

(١) « الكوبيك » يساوى واحداً من مائة من الروبل ، أى ما يوازى بضعة مليمات .

لديها وقوة إنكار ، ولكنه نبالة فيها . وقد كان افتقارها إلى الأصالة هو فى البداية الذى كشف عن دخيلتها ولنرى أية أصالة تستطيع أن تبينها لى وتشير إليها فى مسلك هذه المرأة المسجاة فوق المائدة ..

لقد كنت واثقاً من حبها لى موقناً من صدقه وقوته ، فلشد ما كانت تندفع نحوى وتلقى بنفسها على نحرى احتضاناً وعناقا .. لقد أحبتنى بلا شك أو إن أردت الحق ، لقد أحبت الحب .. إى والله .. لقد أحبت أن تحب .. لقد كانت بحاجة إلى شىء تستطيع أن تحبه .. وكل ما يهم فى الأمر أننى على يقين من أنى لم أظهر لها أية قسوة تقتضى البحث عن عذر لها .. ولعلك قائل كما قال سواك إنه ليس إلا صاحب دكان رهون ، ولكن من هو فى هذه الدنيا وما قيمته ؟ .. ينبغى أن يكون هناك بعض العذر لرجل مهذب رضى أن يصبح رب دكان رهون ... ومن الجائز أن يحب إنسان فكرة ما ويعتز بها اعتزازاً بالغاً . بحيث لو خطرت بباله أفكار أخرى أو عبر عن أية فكرة سواها بقول أو بكلام لما بدا التعبير منها حسناً . أو مستقيما على وجهه ، بل لقد يستحى منها ويخجل .. وما السر فى ذلك ؟ وما السبب ؟ لا أعرف لذلك سراً ولا سبباً . اللهم إلا أن نكون جميعاً أخلياء من كل فضل ، مجردين من كل قدر عاجزين عن قول الحق ؟ لست أدرى لقد دعوتنى اللحظة رجلا مهذباً . وهو قول سخيف ، وهو بجانب ذلك ليس صحيحاً ، فإن الحقيقة التى لا مراء فيها هى : أن لى الحق إذا أنا شئت أن أكفل لنفسى مرتزقاً من فتح دكان لرهن الأشياء .. فقد جعلت أقول لنفسى : « لقد نبذتنى من حظيرتك » وأنا أعنى بقولى نبذتنى « المجتمع » . لقد لفظتنى لفظا من عداد أفرادك فى صمت وازدراء لى . ورددت على احتجاجى الصادق الغاضب بإهانة ستلاحقنى آخر الحياة وبذلك أعطيتنى الحق فى قطع كل صلتى بك ، والعمل على جمع ثلاثين ألف روبل ، وقضاء أعوامى الباقية فى شبه جزيرة القرم . أو فى مكان ما على شواطئها الجنوبية . بين رباها الشم ، وكرومها النضر .. إى والله أنت الذى أعطيتنى الحق فى الإيواء إلى دار أملكها فى تلك الأرجاء ، دار أقتنيها بتلك الثلاثين ألفاً من الروبلات لأعيش فى مبعدة تامة منك ، ومنأى سحيق عنك ، وإن كنت مع ذلك أريد أن أعيش .. وليس فى النفس منك عداء لك ولا حقد ، أو موجدة عليك ، بل أريد أن أعيش فى أكناف مثل أعلى أرجوه ، وفكرة كمالية أتبعها ، بجوار امرأة محبوبة من روحى ، وأولاد وبنين إذا شاء الله أن يحبونى بأحد منهم .

وبجانب الفلاحين الذين سأخصهم بعطفى وأحتسبهم احتساباً .. لقد كان ذلك قولا حسناً منى أن أقوله الآن بينى وبين نفسى ولكن أى حماقة أشد من حماقتى حين ذهبت أقوله يومئذ لها هى .. ومن هنا كان ذلك الصمت المتكبر الذى لُذْتُ به . بل من هنا كان مجلسنا معاً فى صمت مطلق ، لا ننبس ولا نتبادل كلاماً .. ثم ماذا تراها فهمت من ذلك كله واستنتجت ؟ .. لقد كانت فى السادسة عشرة لَمْ تتجاوزها بعد . أى فى مطلع الصبا . وإبان بواكير الشباب ... وماذا تراها أدركت من كل شفائعى ومعاذيرى والآلام التى خضتها .. لقد كان دأبها العناد الذى لا ينحنى أمام شىء . والجهل بالحياة والإيمان السخيف الرخيص ، والغفلة العمياء عن الحقائق ... والغفلة التى تكون أبداً دَيْدَنَ الروح الجميلة ، والنفس الغُفْل التى لم تجرب الحياة ... ثم كان هناك الدكان .. ولكن هل ترانى كنت فى احترامى هذا ظالماً للناس مشتداً عليهم ؟ ألم يكن فى وسعها أن تراقب مسلكى فيه ، وتشهد أسلوبى فى المعاملة ؟ ألم تر أننى لم أكن أتغاضى الناس أكثر من حقى . يا لله ! ما أشد الظلم فى هذه الدنيا ، وما أقسى الجور فى هذا العالم ! أما هى فقد كانت

من جانبها الملاحة الفاتنة ، واللطف الساحر ، والجنة ذاتها بكل أنعمها وبركاتها . ولكنها فى الوقت ذاته كانت الطغيان مجسما .. الطغيان الذى لا رحمة فيه ولا وفاء ، بل الطغيان الذى يجمع التعذيب ويبتغى التنكيل بروحى .. وإنى لظالم نفسى أشد الظلم إذا أنا لم أقل هذا القول .. أتعتقد أننى لم أكن أحبها ؟ من الذى يستطيع أن يقول إننى لم أكن أحبها . ولكن يا لى من سخرية القــدر ! لقد تدخلت الطبيعة فى الأمر ، وتدخلت المقادير ، ونحن البشر تلاحقنا لعنته ، وتطاردنا نقمة فى كل حياتنا . وحياتى أنا خاصة لا تفارقها اللعنة أبداً . وقد بدا لى الآن أننى أرتكبت خطأ فى ناحية ما ، وأن شيئاً جرى على غير ما كان أولى به أن يجرى ، وإن كان كل شيء يلوح لى عندئذ سليما من كل خطأ ، بعيداً من كل ضلة أو غيّ .. لقد كانت خطتى واضحة كالنهار .. لقد رحت أقول لنفسى . أننى رجل متكبر عبوس أخو جدّ لا حاجة به إلى مرح أو عبث أو لهو .. إننى لا أريد إلا أن أتألم فى صمت ، وأتعــذب فى سكون . وكذلك جرى الأمر فلم أخطئ إذن ، ولم أنحرف عن الصواب قائلا لنفسى ستدرك على الأيام أن ذلك كان منى نبلاً وإن لم تكن هى قد أدركت ذلك حتى الآن .. وإنما لن تلبث حين تكشف لغزى أن تقدرنى عشرة أمثال ما أستحق من قدر ، وتجثو عند قدمى ضارعة مستغفرة ... تلك كانت خطتى .

ولكن لا بد من أن يكون ثمة شيء نسيته أو أغفلت فعله .. شيء ما لابد من إننى أخفقت أو قصرت فيه .. ولكن كفى .. كفى .. أترانى أسأل العفو الآن وأطلب المغفرة ؟ .. بعد أن كان ما كان .. أيها الإنسان كن جريئاً أبداً شجاعاً متكبراً .. لم يكن الأمر خطأ منك ولا أنت فيه المعذب الأثيم .

أجل سأقول كل شيء الآن .. ولن أخشى أن أواجه الحقيقة .. لقد كان الخطأ خطأها هى .. خطأها هى وحدها ، لا ذنب لى فيه ..

(٥)

الفتاة المهذبة تتمرد

وبدأت مشاجراتنا حين سرى فى روعها أن تقرض النقود على محض هواها ، وأن تقدر قيمة الرهون أكثر مما تساويه ، وعمدتْ مرتين إلى الدخول فى نزاع معى على هذا الأمر ومناقشتى فيه .. أى نعم ؛ كذلك بدأت سيدتى العزيزة تدخلها ، وعلى هذا النحو أنشأت تنازعنى وتجادلنى .

وكان النزاع الأول بيننا فى ذات يوم جاءت فيه عجوز تحمل مشبكا ، لعله كان هدية من المرحوم زوجها ، وكان رأيى أن نشتريه منها لقاء ثلاثين روبلا لا أن نقبله رهينة لدينا ، ولكن المرأة أخذت تبكى بدمع سخين ، وتتوسل إلىّ أن أبقيه عندى رهناً إلى حين .. ففعلت ، ولكن لم تنقض خمسة أيام حتى عادت إلى الدكان تطلب أن ترهن فى مكان المشبك سواراً لم يكن يســاوى ولا ثمانية روبلات ، فرفضت ، ولا بد من أن تكون قد قرأت شيئاً فى عينى زوجتى ، لأنها عادت إليها وأنا لا أدرى وحملتها على تنفيذ ما أرادته ، والاستجابة لما طلبته .

وعلمت بالأمر فى اليوم ذاته فصارحتها برأيى فيه برفق ولكن بثبات ، وحكمة ، وقوة إقنــاع .. وكانت جالسة فوق السرير تنظر إلى الأرض ، وتخمش الجانب الأيمن من أنفها بسبابتها وكانت تلك الحركة أثيرة لديها وقد بدت على وجهها ابتسامة لا تسر ، فمضيت أشرح لها الأمر فى هدوء ودون أن أرفع صوتى مطلقاً وقلت لها : إن المال مالى أنا ، وأن لى الحق فى النظر إلى الحياة بعينى أنا ، وأننى حين تزوجتها لم أخف عنها شيئاً .

وإذ بها تقفز فجأة راعشة ، وانثنت تفعل شيئاً ما أحسبك مصدقاً له .. لقد انثنت تركلنى بقدميها ،

وارتدّت وحشاً ضارياً ، وبدا غضبها كهياج وحش ارتدّ مجنوناً ، ووقفت هادئًا جامداً فى مكانى من فرط الدهشة والذهول لأننى لم أكن أتوقع شيئًا كهذا منها ، ولكنى لم ألبث أن تمالكت نفسى فقلت لها على الأثر ، وبلا حركة منى ولا إشارة ، وبصوت هادىء كدأبى : إننى من الآن أمنعها أن تشترك فى عملى .. فضحكت فى وجهى ، وانصرفت من البيت لا تلوى على شىء .

والواقع أنها لم تكن تملك الحق فى ترك البيت إذ ليس فى إمكانها أن تذهب إلى أى مكان بغير إذنى ، كذلك كان اتفاقنا حين تزوجنا ؛ وقبيل المساء عادت ولكنى لم أقل شيئًا .

وفى غداة اليوم التالى أيضا خرجتْ فى الصباح ، ثم فى الأصيل عادت كذلك فأغلقت الدكان وذهبت إلى بيت عمتيها وكنت منذ تزوجنا قد أغفلت معرفتى بهما فلم نتبادل زورات يوما ، ولا جرى بيننا لقاء ، ولكنى لم أجدها عندهما .. واستمعت العمتان لقولى بدهشة بالغة ، ثم ضحكتا فى وجهى قائلتين : « تستحق ما فعلت بك » ولم تزيدا . وكنت متوقعاً ذلك منهما ولكنى مع ذلك رشوت أصغرهما سنًّا — وأعنى بها الحائكة — بمائة روبل ، ودفعت منها فى الحال خمسة وعشرين روبلا مقدمًا ، ولم ينقض يومان حتى جاءتنى قائلةً « الكولونيل «أفوفتيش» صديق قديم لك فى الفرقة ... إن له دخلا فى الأمر » . فلم أكد أسمع هذا النبأ حتّى ثارت ثائرتى إذ لم يكتف «أفوفتيش» فيما مضى بإساءة معاملتى حين كنا فى الفرقة معًا ثم تجرأ منذ شهر مضى فجاءنى فى الدكان بحجة طلب قرض منى ، وأذكر اللحظة أنه انثنى يضحك مع زوجتى ويتحدث إليها ، وأننى دنوت منه فطلبت إليه ، لما كان بيننا من قبل ، ألا يعود إلى الدكان مرة أخرى وإن كنت لا أتصور شيئًا كهذا الذى جرى فى ذلك اليوم .. كل ما بدا لخاطرى يومئذ أنه مخلوق وقح جرىء ولكن العجوز مع ذلك أبلغتنى أن هناك تواعدا بينهما على اللقاء فى بيتها وأن العلاقة كلها من تدبير صاحبة عجوز للعمتين تدعى « جوليا سمسون نوفنا » وهى أرملة كولونيل آخر ، وختمت حديثها معى بقولها « إن زوجتك فى هذه اللحظة بالذات عندها » .

دعنى أختصر الصورة .. لقد كلفتنى هذه المسألة نحو ثلاثمائة روبل ، إذ تقرر أن أستأجر حجرة مجاورة لمدة يومين ، وأن أراقب من خلف أبواب مقفلة أول لقاء بين زوجتى والكولونيل ... وجرى فى المساء السابق مشهد قصير ، ولكنه كبير الدلالة والشأن .

فقد عادت إلى البيت قبل أن يجنّ الليل فجلست فوق السرير ، وراحت تطرق الزجاج بأناملها وهى تنظر إلىّ بابتسامة متحدية ، فخطر لى وأنا أردّ على نظرتها أنها خلال الشهر الماضى ، أو على الأصح خلال الأسبوعين الماضيين ، قد تغيرت ولم تعد كما ألفتُ منها ، بل فى الحق عادت تقبض نفسها تمامًا ، أو بدت مضطربة هائجة متحفزة للعدوان ، راغبة فى الشجار ، بل كانت تلوح متحرشة تطلب خصامًا وتدعو إلى الشجار . وحين تنزع امرأة من طرازها إلى شىء من هذا العبث لا تؤذى غير نفسها ، ولا تزعج غير خاطرها ، لأنها لا تستطيع أن تجعل سلوكها منسجما مع انزوائها الطبيعى وحيائها ، فلا عجب ألا تتصرف فى هذه المواقف التصرف الحكيم ، ولا يسعفها العقل فى ضبط مشاعرها والسيطرة على انفعالها . وكلما انجذبت إلى جرأتها وتهوّرها الباطنى حاولت إخفاءها فازدادت بالمحاولة انكشافًا ، وإن ظلت أبدا متظاهرة بالهدوء والنظام ومراعاة الظواهر ، وهى كلها غريزة لديها تفوق ما لديك منها .

وراحت فجأة تسألنى وهى تقفز من مكانها وعيناها تقدحان شرراً .. أحقًّا إنك طردت من فرقتك لرفضك دعوة إلى المبارزة ؟ .

قلت نعم ، فقد طلب إخوانى الضباط منى أن أنتقل إلى فرقة أخرى ولكنى استبقتهم فاستعفيت .

« فعادت تقول : « هل طردت يومئذ طردة الجبان ؟ » .

قلت « نعم ، لقد عدُّونى جباناً ولكن رفضى الدعوة إلى المبارزة ، لم يكن منى جبنًا ، بل كان عن إبائى الإذعان لإملاء زملائى إرادتهم علىّ ، وتحكمهم فى موقفى . أرجو أن تتذكرى أن اعتراض رجل مثلى على ذلك الطلب الغاشم من زملائى، وتحمُّلى نتائج رفضى وعواقب تصرفى هو سلوك أدنى إلى الشهامة منه إلى الجبانة ، وفيه من الرجولة أكثر مما يقتضيه قبول المبارزة بكثير » .

وشرعت — ولم أكن أملك غير ذلك — أدخل فى شرح طويل ، أبرر به مسلكى وكان هذا الإذلال الجديد لنفسى هو ما كانت تريد ، فمضت تنظر إلىّ بابتسامة خبيثة .

وعادت تسألنى قائلة « وهل صحيح أيضاً أنك قضيت الأعوام الثلاثة التالية تجوب شوارع سان بطرس بورج تسأل الناس مستجديًا ، وتنام تحت موائد البليارد؟

قلت : « نعم ، لقد اعتدت النوم تحت الموائد فى محل «فيازمسكى» فى سوق القش ولست أنكر أننى قضيت عهداً طويلا بعد خدمتى العسكرية أعانى شظفاً شديداً ، وهواناً أليماً ، ولكنه مع ذلك لم يكن هواناً نفسيًا لأننى كنت لكل ما فعلته يومئذ كارهاً ماقتـــاً ... لقد كان ذلك كله لايعدو فترة ذهول ، أو نكسة عرت الإرادة ، وعدت على العقل وكانت ترجع إلى مغريات مركزى ودوافعه ... ولكن كل ذلك قد انتهى ولم يبق منه شئ .

قالت : « نعم ، وأنت الآن من معاشر الماليين ؟ » .

وكانت تلك غمزة منها بسبيل دكان الرهون ولكنى التزمت الهدوء إذ بدا لى أنها فى لهفة على سماع كلام لا يزيدنى إلا صغاراً فى عينيهـــا ، وإذلالاً لكرامتى عندها فلم أفعل .. وفى تلك اللحظة أقبل على الحانوت « زبون » فتركتها ومضيت للقائه . ولم تنقض ساعة أخرى حتى جاءتنى مرتدية ثيـاب الخروج وانثانت تقول وقد وقفت حيالى «ولكنك لم تقل لى كلمة واحدة من هذا قبل زواجنا » .

فلم أجب وانطلقت هى منصرفة .

وفى مساء اليوم التالى كنت واقفاً فى الحجرة التى أسلفت عليك ذكرها فسمعت من خلال أبوابهـــا المغلقة قرار مصيرى ، وكان فى جيبى مسدس محشو رصاصات وكانت هى فى أجمل ثيابها جالسة إلى المائدة تستمع إلى حديث « إفوفتيش » وهو يسكب روحه سكبا فى أذنيها ، وكنت متوقعا ذلك كله متنبئاً به فى جملته .. أقول ذلك ولا أكتمه ولست أدرى وأنا أقوله هل أحسنت التعبير أم لم أحسنه .

وإليك ما جرى ...

لقد لبثتُ ساعة أو نحوها مصغياً ... أجل لقد لبثت ساعة أستمع إلى ذلك الحديث الذى كان يدور بين زوجتى السيدة الرقيقـــة المهذبة ، وبين ذلك المجرم الفظ الأحمق الشهوانى الفدم الأثيم ، ومضيت أقول لنفسى وأنا أصغى إلى ذلك الحديث كيف عرفت تلك الزوجة العفة الغفل المتعلمة « نصف تعلم » . هذا الشئ الكثير الذى عرَفته . والواقع أن أبرع الكتّاب وأمهر القصاصين ليعجزهم أن يأتوا فى قصصهم مثل هذا المشهد الذى بدا لعينى فى تلك الحلوة المشرقة وذلك الضحك الهادئ الناعم اللين ، والاحتقار الهادئ للرذيلة ... يا لله أية شرارة كهربائية تلك التى كانت تنبعث من حديثها وتعجباتها وصيحات الدهشة من شفتيها ... وأى ذكاء متقد كان يلتمع فى أجوبتها السريعة وبديهتها الحاضرة .. وأى صدق كان يتجلى على أفكارها وآرائها ! ومع ذلك كله ، أية سذاجة

عذرية كانت تبدو فى حركاتها وتصرفاتها ! لقد مضت تسخر من مصارحاته بالحب ، وتهزأ باشاراته ، وتزدرى منه الغزل والتشبيب . وأخيراً ، وبعملية غير متقنة ولا محبوكة وصل إلى النقطة التى كان يرمى إليها .. ولما تبين أنه لم يجد من جانبها اعتراضًا ظاهراً ، تجرأ فجلس بجانبها وجعلت أقول لنفسى فى بداية الأمر كل ذلك منها لا يعدو خلاعة ودلالا ، خلاعة امرأة خبيثة ولكن ذكية بارعة : امرأة تريد أن ترفع من قيمتها وتغلو فى ثمنها وقدرها ...

ولكن كلا ... لقد كان صدق سريرتها واضحا كالنهار ، حتى لايستطيع المرء أن يشك فيها ، وكان من الجلى أن مقتها إياى ، ذلك المقت المُلِحّ النافر هو الذى جعل تلك الفتاة الغفل الخالية من التجربة تدبر هذه الخلوة ، ولكن ماكادت المسألة تدخل فى دور الجد حتى فتحت عينها ، وانتبهت من غفلتها لقد كانت تعتقد أنها تستطيع أن تجرحنى بشكل ما ولكنها بعد أن قررت الإقدام على هذا النوع من الأذى لم تلبث أن تبينت أن هذه الفعلة فوق طاقة حياتها . إذ كيف يستطيع «إفوفتيش» أو أى امرئ سواه أن يسر خاطر امرأة عفة نقية مستقيمة ذات مبادئ ومُثل عليا كهذه المرأة ... فلا عجب إذا هو بالعكس قد أثار سخريتها . وعادت الحقيقة تعلن عن نفسها فى أعماق روحها وتدفعها إلى إظهـــار استنكافها فى قالب السخرية ، وأسلوب الاحتقار . . وأخيرا غضب ذلك الكولونيل الجهول الفـــدم ، وانصرف تعلو وجهه قترة ، ويغمر سحنته عبوس شديد خشيت لحظة أن يدفعه إلى الهجوم عليها وأخذها عنوة ، من فرط الموجدة السافلة التى أحس بها ، وبدافع الانتقام الحقير الدنئ منها . وأيضًا - وأقول هذا فى الواقع لمصلحتى - وأيضًا أننى شهدت ذلك المنظر فلم أشعر بدهشة ، ولا ثار فى نفسى منه عجب . فقدذهبت إلى الغرفة لكى أقابل فى الواقع رجلا سبقت لى به

معرفة .. ذهبت إليها وأنا فى شك وريبـــة من كل شئ ومن كل اتهام لها وان حملت فى جيبى مسدساً .. وكيف كان فى إمكانى أن أعتقد أنها ليست بالمخلوقة التى عرفتها . وإلا فلماذا وقعت فى حبها وقدرتها ورضيت الزواج بها ؟ لقد كنت أعرف أنها تكرهنى ؟ ولكنى كنت أعرف أيضًا أنها ليست بالمهورة المستخفة . فأنهيت ذلك المشهد بدفع الباب فجأة والدخول عليها ، وإذا به يستوى على قدميه قافزاً وتناولتها من يدها وطلبت إليها الانصراف معى ، فتمالك الرجل نفسه ، واستطاع أن يصيح بصوت مرتفع مضطرب ليس عندى ما أقوله ضد حقوق الأزواج المقدسة ... انصرف بها ولكنى ... إذا لم يعن الرجل المهذب بلقائك ، ويأنف أهل الفضل عن الحديث مع أمثالك ، أو الوقوف فى مبارزة أمام أندادك . فلا أزال لأجل خاطر امرأتك الطيبة ، ولسابق خدمتك فى الفرقة ارتضى مجادلتك . فماذا أنت قائل فى هـــذا ؟ هل تريد الإقدام ، وترتضى المجازفة ؟

قلت لها « وقد وقفت لحظة على عتبة الباب » : « أتسمعين ما يقول ؟ » . ولم تجرِ بيننا كلمة أخرى ونحن منصرفان إلى البيت ، وتناولت يدها فلم تعترض بل بالعكس بدا لى أن هذه الحركة منى أذهلتها أشد الذهول ، ولكن ذلك لم يطل إلا ريثما بلغنا البيت .. وحين دخلت مضت تجلس فوق مقعد وراحت تحدجنى بنظرة مستطيلة ثابتة ، وهى شاحبة أشد الشحوب ولم تلبث شفتاها أن انفرجتا عن ابتسامة ولكن نظرتها ظلت مستطيلة لا تنثنى عن وجهى ، وحدجتها مختلطة ببسمة منتظرة متحدية . كأنما قد أيقنت أننى لا بد مطلق للرصاص عليها ولكن كان كل ما فعلته أننى أخرجت المسدس من جيبى بكل هدوء ووضعته فوق المنضدة وانثنت هى تنظر أولا إلى المسدس ثم إلى وجهى - ويجب أن تعرف أنها كانت به عليمة حق العلم - لاننى كنت كلما فتحت الدكان للعمل

بدأت بإخراجه وحشوه رصاصاً لأننى عند ما أنشأت هذا الدكان رأيت ألا أستخدم كلباً للحراسة ، ولا أستعين بشرطى عملاق كما فعل زميلى فى المهنة «توزر» ، بل عهدت إلى الطاهى بأن يفتح الباب للزائرين حين يجيئون ، وإن لم نستغن نحن معاشر أهل المهنة عن توخى وسيلة من الوسائل للدفاع عن النفس . ولهذا احتفظت بهذا المسدس محشواً ، وكانت فى الأيام القليلة الأولى عقب زواجنا قد أبدت كثيراً من الاهتمام به وجعلتنى أرد على عدة أسئلة بشأن طريقة استخدامه ، بل أصرت فى ذات مرة على أن أطلق رصاصة منه على هدف معين — ورجائى إليك يا صاح أن تعى ذلك كله وتذكره — ولم ألق بالاً إلى وجهها المروع ؛ والهلع البادى على صفحتها ، بل خلعت ثيابى واستلقيت على السرير وكنت أشعر بتعب شديد فقد كانت الساعة الحادية عشرة من الليل بينما لبثت هى ساعة أخرى جالسة فى مكانها ، ثم أطفأت المصباح ، وتهالكت بثوبها لم تخلعه على الأريكة لصق الجدار . وكانت تلك هى أول مرة أوت فيها إلى النوم فى غير فراشنا ... ورجائى إليك يا صاح أن تعى هذا أيضاً ولا تنساه .

(٦)

ذكرى رهيبة

وتلا ذلك حادث بشع ... وقد استيقظت — على ما أظن — فى الثامنة فوجدت نور النهار يملأ الحجرة ، وكنت عند ما صحوت فى أتم حواسى ففتحت عينى فى عجلة فرأيتها واقفة بقرب المنضدة والمسدس فى قبضتى يدها ، ولم تفطن إلى أننى استيقظت ، ولم تنتبه إلى وأنا أراقبها وإذا بى فجأة أراها تدلف نحوى ولا يزال المسدس فى قبضتها فبادرت فى الحال إلى إغماض عينى والتظاهر بالنوم .

وتقدمت إلى السرير ووقفت فوق رأسى حتى لقد استطعت أن أسمع كل شىء ... وساد صمت ، ومع ذلك استطعت أن « أسمع » ذلك الصمت ذاته ... وتلت ذلك حركة رهيبة ، وفى مثل وميض البرق ، وعلى الرغم من إرادتى ، فتحت عينى ، فإذا بها محملقة ببصرها فيهما وفوهة المسدس مصوبة إلى صدغى ، وإذا بأعيننا تتلاقى ولكننا لم نتبادل النظر غير ثانية واحدة فقد رحت بجهد شديد أغض عينى معتزماً فى اللحظة ذاتها وبكل ما فى روحى من قوة ألا أحرك يداً ولا قدماً ولا أن أفتح عينى مهما يحدث لى أو يرتقبنى .

والمألوف من النائم المستغرق فى نومه أن يفتح أحياناً عينيه ، ويرفع رأسه لحظة مارقة ليلقى نظرة فى أرجاء الغرفة ثم بالسرعة ذاتها ، وبغير إرادة كذلك ، يلقى برأسه فوق الوسادة ويسترسل فى نومه دون أن يتذكر من كل ذلك شيئاً . وهذا هو ما كان منى بعد أن رأيت نظرتها فى وجهى وأحسست بالمسدس مصوباً إلى صدغى ، فقد أغمضت عينى ، وظللت ساكن الأوصال لا حراك بى كأنى فى سبات عميق حتى أقنعها أنى فعلا نائم ، وأنى لم أبصر شيئاً وخاصة إذا هى اعتقدت أنه من المستحيل على وقد رأت ما رأيت أن أغمض عينى مرة أخرى ، وأن أغمضهما فى مثل تلك اللحظة ...

إى نعم ، إنها ستظن ذلك بعيد الاحتمال ... وكانت الفكرة التى خطرت ببالى فى تلك اللحظة هى « فليكن .. لعلها قد تخيلت الحقيقة » .. يالله ، من أعاصير الأفكار والأحاسيس التى جرت فى خاطرى خلال تلك الثانية الواحدة من الزمن ، وما أعجب القوى الكهربائية التى تسرى فى أعماق الشعور البشرى وتختلج فى نواحيه .

ورحت أفكر قائلا فى نفسى لئن كانت قد ظنت الحقيقة ، وأدركت أننى لست نائماً ، فقد استطعت على كل حال أن أزعزع إرادتها ، وأوهن من أعصابها ،

بهذا الاستخفاف منى بالموت .. ومن الجائز أن تضطرب يدها ، وتتلاشى عزيمتها ، أمام هذا التأثير الجديد الذى لم تكن تتوقعه . وقد سمعت الناس يقولون : إن الذين يقفون على حافة هاوية يشعرون بميل إلى الألقاء بأنفسهم فيها .. وأنا من ناحيتى أعتقد أن كثيراً من حوادث الانتحار والقتل إنما وقعت من مجرد تناول مسدس باليد أو الإمساك به فى الكف . هناك إذن تقوم الهاوية السحيقة ، هناك المنحدر الذى لا يقترب المرء منه ولا يمشى إليه ما لم يكن مدفوعاً بقوة لا تقاوم ، أو دافع غلاّب يدفع به إلى جذب الزناد .. ولكن الشعور بأننى قد رأيت كل شىء ، وأننى عرفت كل شىء ، وأننى استطعت فى سكون وصمت أن أنتظر الموت من يديها قد ردها عن ذلك المنحدر متراجعة .

وطال الصمت ، وغمرنا السكون ، حتى أحسست فجأة عند صدغى ، وبقرب شعرى ، لمسة باردة من الصلب ؟ ..

ولعلك تسألنى هل كان فى نفسى بارقة أمل فى النجاة ؟ وعلى هذا السؤال أردُّ كما أردُّ على الله إذا سألنيه ... لم يكن فى نفسى بارقة من أمل إلا واحداً فى المائة إن صح ما أقول .. وإذا أنت عدت تسألنى لماذا ارتقبت إذن الموت هادئاً كهذا صابراً ، أجبتك قائلا : « أى نفع لى من الحياة الآن وقد رأيت زوجتى التى أحبها رافعة مسدساً مصوّبة فوهته إلى رأسى ؟ » . وكنت أعرف أيضاً بكل قوى الحياة عندى أن بينى وبينها فى تلك اللحظة صراعاً رهيباً على الحياة . صراع حياة أو موت ... صراعاً بين الرجل الذى كان فى الليلة الماضية قد اتهم بالجبن واستحق عليه الطرد من الجيش . كنت أعرف ذلك وكانت هى أيضاً تعرف .. إذا كانت فعلا قد توهمت الحقيقة ، وأدركت أننى لم أكن نائماً .

ومن المحتمل ألا يكون الأمر كذلك .. من المحتمل ألا يكون هذا الخاطر ذاته قد دار فى خلَدى ... ولكن لا يمكن أن يكون الأمر غير ذلك ولو من ناحية غير إرادية ، لأن ما فعلته عندئذ قد بقى ماثلاً فى نفسى بعدئذ فى كل ساعة من حياتى .

وقد تعود أيضاً فتسألنى : لماذا لم أفعل شيئاً لإنقاذ حياتى من الخطر ؟ وجوابى : أن هذا السؤال هو ما سألته لخاطرى ألف مرة وكنت فى كل مرة أحس بقشعريرة باردة تسرى فى صلبى كلما تذكرت الحادث ، ولكن روحى بدت كأنها فى غيبوبة . لقد خسرت كل شىء ؛ لقد خسرت كل شىء بسبب خطأى ، فعلامَ إذن أنقذ حياتى فى تلك اللحظة ؟ ومن أين تعرف أنه كان فى إمكانى عندئذ أن أشعر .

ولكن شعورى المدرك ظل طيلة تلك اللحظة يضطرب فى أعماقى اضطراباً ، ويختلج فى دخيلة نفسى اختلاجاً . ومرت الثوانى وبقى السكون رهيباً كسكون الموت ، وظلت هى قائمة فوق رأسى . وعندئذ سرت فى نفسى فجأة قشعريرة الأمل ، فأسرعت فى فتح جفنى لأبصر ؛ فإذا هى قد انصرفت من الغرفة ، فنهضت من الفراش قائماً ؛ لقد انتصرتُ ، وانهزمت هى .. انهزمت إلى الأبد .

وذهبت إلى الغرفة الأخرى لأوقد على الشاى ، وكنت قد اعتدت أن أضع الغلاية فى الصالون وكان من عادتها أن تشرف على إعدادها فجلست إلى المائدة صامتاً ، وتناولت منها قدحى وأنا لا أنبس بقول ، وبعد خمس دقائق أخرى رحت أنظر إليها فإذا هى فى مثل شحوب الموتى ، بل أشد شحوباً مما كانت فى الليلة الماضية . وردت على نظرتى إليها بنظرة مثلها .. وحين فطنت بغتة إلى بصرى المستقر عليها ابتسمت ابتسامة واهية بشفتيها الشاحبتين وعيناها تسائلان هذا السؤال المتهيب ، هل تراه يفكر فى هذا الأمر ويبحث فيه ؟ هل تراه يعرف أم لا يعرف ؟

وهل رأى أم لم يرَ ؟ .. وعندئذ توليت ببصرى فى استخفاف . وبعد الغداء أقفلت الدكان وخرجت لشراء حاجز وسرير من حديد . وعند عودتى ، أقمت السرير فى الصالون وجعلت الحاجز قائماً حواليْه .. وكان هذا السرير لها هى ، وإن لم أقل ذلك لها ، ولكنها فهمت فى صمت ، وأدركت من السرير ذاته أننى رأيت وعرفت كل شىء فلم يبق شك فى الأمر ولا ريب . وفى تلك الليلة ذاتها أيضاً تركت المسدس فوق المائدة كالعادة ، ورقدت هى فى صمت فوق فراشها الجديد . لقد انفصمت رابطة الزواج بيننا .. لقد انهزمت ، ولكن لم يصفح عنها ولم يغفر لها . وما كاد الليل يوهن حتى بدأت تهذى ، ولما تنفس الصبح كانت فى حمى شديدة .

وعلى هذه الحال لبثت ستة أسابيع سوياً ، وهى مُدْنَفَة ذاوية . .

انتهى القسم الأول ، ويليه القسم الثانى





نقد الكتب

سيرة الحبشة

تأليف الحيمى الحسن بن أحمد – تحقيق الدكتور مراد كامل – من مطبوعات إدارة إحياء التراث بوزارة الثقافة والإرشاد القومى
المقدمة ٩٠ ص ، النص ٦٢ ص ، الفهارس ٦ ص

بقلم الأستاذ ابراهيم الأبيارى

هذا كتاب عاصرتُه فكرة تملأ على الدكتور مراد كامل رأسه يوم عاد عام ١٩٥٠ من أوروبا ، بعد زورة علمية لبعض جامعاتها ، يحمل فى جعبته « سيرة الحبشة » مصورة عن نسخة محفوظة بمكتبة « ليدن » .

وكان النص عندها فيما يبدو يتيما يصرف المحقق المتقصى عن أن يضطلع بنشره . إلا أنه كان مع هذا اليتم تلتقى أحداثه بخبرة تكشف عن مبهمه ، وتجلو غامضه ، أفادها الدكتور « مراد » من رحلة له سابقة إلى الحبشة ، وإقامة له فيها طويلة مجزئة .

ولكن أنَّى لمثل هذه الخبرة بالغةً ما بلغت أن ترُدَّ على المخطوطة نقصاً من أولها كان صفحات كاملة ، وتحريفاً ينبثُّ فى أسطرها يعوزه أصل سليم يقوِّمه .

لهذا لبث هذا النص بين يدى السيد المحقق ، يصرف عنه هذا النقص الشائن وهذا التحريف العائب ، ويجذب إليه ما فيه من حديث مفصَّل عن صلة اليمن بالحبشة ، يعوزنا ما هو دونه فى المراجع العربية على كثرتها ، إذ قلما نظفر إلا بأشتات مبعثرة وكلمات مفرَّقة ، لاتبلغ مبلغ هذا الحديث الذى ساقه الحيمى متصلا ، على الرغم من تاريخ موصول بين هذين البلدين عقدت أواصره منذ القدم ، تشير إليه قصة بلقيس ملكة سبأ مع سليمان ، قبل الميلاد بكثير ، ثم تلك الحروب الأولى التى وقعت بين هذين القطرين حين هبَّ ملك الحبشة لنصرة نصارى نجران حين عنف بهم ذو نواس وأمعن فيهم قتلا وتحريقاً ، ثم جاء الإسلام فإذا الحبشة أول مهاجر للمسلمين وإذا اليمن المسلمة يقصد منها القاصدون إلى الحبشة مهاجرين يؤثرونها على غيرها .

ولكن هذا التاريخ المتصل يفقد – كما حدثتك – حديثاً متصلا ، يستوى فى ذلك ما سبق ميلاد المسيح عليه السلام ، وما جاء بعد ظهور المسيحية ، وما جاء بعد ظهور الإسلام .

تسوق السير وكتب التاريخ والبلدان العربية منه أخباراً متفرقة ، كتلك الأخبار التى أوردها ابن هشام فى السيرة والطبرى وابن الأثير والمسعودى فى تواريخهم ، والعمرى فى كتابيه المسالك والتعريف بالمصطلح الشريف ، والقلقشندى فى كتابه صبح الأعشى ، وكتلك النتف التى أوردها ابن خرداذبه والإصطخرى وابن حوقل وياقوت وابن جبير ، لايجتمع منها جميعاً بحث متصل أو أخبار موصولة .

وحين يتهيأ المقريزى (٨٤٢ هـ) – وهو صاحب التواليف الطويلة – للكتابة عن الحبشة نجده يخلف لنا وريقات لاتبلغ الباب من الكتاب ، ويأبى إلا أن يسميها كتاباً باسم « الإلمام بأخبار من بأرض الحبشة من ملوك الإسلام » .

وعذر المؤرخين المسلمين فى ذلك واضح ، فهم كانوا لايعنُّون أنفسهم إلا بذكر ما يمس الرقعة الإسلامية التى أظلَّها الإسلام برايته ، وهم موصولون بها ما بقيت ضمن

هذا النطاق الجامع ، وحديثهم عن غير هذا حديث تمليه الصلات التى وجدت بين تلك الرقعة وغيرها من البلدان المختلفة ، تملى بعضه الحروب التى ثارت أو الصلات السلمية التى نشأت . وكان هذا الحديث فى جملته يخص المسلمين أكثره، ولغيرهم أقلّه . يفصح لك عن ذلك كتاب المقريزى الذى أشرنا إليه ، فهو لم يعرض للحبشة يؤرخ لها كلها ، وإنما عرض لها يؤرخ لناحية مكملة لهذا الغرض العام الذى فرغ له المؤرخون المسلمون .

وما نظن تكليفهم بغير هذا كان ضد طبيعتهم التاريخية ، ولكنه كان شيئاً تعوزه الرحلة المفيدة والعيش المقيم ، وكثير منهم لم يظفروا بهذه ولا ذاك ؛ وكان شيئاً تعوزه القراءة المحيطة وجلُّهم كان مشغولا بما بين يديه وما تحت حسه ، ولقد نقلوا قليلا عن غيرهم مما شاع وذاع وأصبح إهماله يعدُّ على المؤرخ نقصاً .

وما وقع عن العرب وقع عن غيرهم حتى استقامت لهم الرحلات فاستقامت لهم مادة التدوين عن غير البيئات التى يعيشون فيها .

وحين استقام لبعض الرحالة العرب شىء من هذا أسهموا فى التاريخ العام يكتبون عنه ،وسووا فى ذلك كتباً قيِّمة .

* * *

لذا كان العثور على نص مثل نص الحيمى فيه صفة الحديث الجامع المتصل شيئاً له خطره عند المؤرخين الذين يعنيهم أن يضيفوا إلى علمهم المبتور علماً غير مبتور . ولقد عرض المؤرخون لتلك الحقبة التاريخية التى عرض لها الحيمى فى رحلته هذه ، وتحدثوا عن ملك الحبشة حينذاك — وهو فاسيلادس — حديثاً جمعوا مواده من هنا ومن هناك ، ولكنهم لم يقعوا على هذه الرحلة الحيمية ، التى تكمل سيرة هذا الملك الحبشى ، إذ نجد « بروشون » ينشر بحثاً عن « فاسيلادس » فى الجزء الأول من المجلة السامية لسنة ١٨٩٨ يتقصَّى فيه أخباره ، ولكنه لم يشر من قرب أو بُعد لكتاب الحيمى هذا ، وهو جزء متمم لتاريخه .

وتتاح للسيد المحقق فرصة مع قيام البعثة المصرية إلى اليمن عام ١٩٥٢ ، وعلى رأسها زميل عالم هو الدكتور خليل يحيى نامى .

ويحمل الدكتور « نامى » مع رغبات المتطلعين إلى مخطوطات اليمن وما تضم من كنوز رغبة الدكتور مراد فى البحث عن خطية أخرى لتلك الرحلة . وما هى إلا أشهر قلائل حتى تعود البعثة المصرية ، ويعود الدكتور « نامى » ومعه مصورة لنسخة من تلك الرحلة ، وجد أصلها الخطى بمكتبة حفيد من أحفاد المؤلف ، هو القاضى لطف محمد الحيمى .

وإذا هذه المخطوطة قديمة كتبت سنة ١٠٦٠ هـ أى بعد عودة الحيمى من الحبشة بعام . وإذا هى كاملة لا ينقصها شىء ، وإن جاءت تخالف مخطوطة ليدن فى رسم بعض الكلمات ، تخلط بين الضاد والظاء، ولا تفرق بين التاء المربوطة والتاء المفتوحة فى الرسم .

ولكن هذا ومثله لم يكن بالشىء العسير تقصِّيه وإقامته ، وحسبها أنها شجعت السيد المحقق على البدء والأخذ فى العمل . ثم إذا بى أترك السيد المحقق إلى إسبانيا لعمل علمى مبعوثاً من الحكومة ، لم أكد آخذ فيه ، وأهيئ له حتى أقطع عنه عن غير عذر مقبول ، اللهم إلا رغبة من تلك الرغبات التى كثيراً ما تضرُّ وهى توهم أنها تفيد ، وإذا أنا ألقى الدكتور مراد منكفئاً على مراجعة تجارب الطبع يهيئ الكتاب للظهور .

ويظهر الكتاب وكأنه لم يظهر ، فما ظفر بإعلان يعرف به ويدل عليه ، وبقى تحول بينه الحجب فهو حبيس فى مخازن الكتب بوزارة التربية والتعليم تطلبه باستمارة مدموغة تضيف إلى ثمن الكتاب مزيداً من المال، ثم إن القارئ مُلزَم بالاختلاف إلى تلك المخازن مرة ومرة، وما أظنه يقوى على واحدة ؛ وملزم بأن يتلبَّث

وقتاً طويلا حتى يقدَّر للكتاب ثمن ؛ وما أطول ما يلبث دون أن يقدَّر للكتاب ثمن !

وأكاد لهذا أحس أن الحديث عن الكتاب غريب على القارئين ، وكنت أحب أن تسبقه قراءة له من المعنيين بهذه الدراسات والمقاربين فأضمن لوناً من ألوان المشاركة فى الرأى تحيا فى ظلها العلم ويستقيم نهجه ، ولكن ما لا يترك كله لا يترك جله ؛ والحديث يدعو بعضه بعضاً . وأبلغ ما يضارُّ به العلم السكوت عن الجدل فيه ، وآذى ما تؤذى به عالماً إعراضك عن عمله بالنقد البرىء والتنويه المتسم بالقصد .

* * *

والكتاب بعنوانه « سيرة الحبشة » يدل على أنه ينتظم حديثاً متصلا عن الحبشة فى حقبة ممتدة . ولكنك لا تكاد تلمُّ به قارئاً حتى تنتهى إلى أنه ليس إلا وصفاً لرحلة قصيرة الأمد جاء أكثرها فى وصف الذهاب وما سبقه وما صاحبه . ثم فى وصف الإياب وما اعترضه من عقبات ، والقليل الباقى الذى كان يجب أن يخلص للحبشة خصَّه المؤلف بأمور عارضة آذت الموضوع الرئيس ولم تفده .

وما نظن المؤلف كان يجهل أن كلمة « السيرة » يراد بها الوصف الجامع المتصل ، وأن « سيرة الحبشة » لا يمكن أن تدل إلا على تاريخ للحبشة ينتظم الحديث عن ملوكها وأحوالها ، وأن إطلاق هذا العنوان دون تحديد أو تخصيص يجب أن ينتظم تأريخاً طويلا موصولا إلى عصر المؤلف ، إن صحَّ أن هذا العنوان المصدَّر به الكتاب كان له .

ونجد صاحب « خلاصة الأثر فى أعيان القرن الحادى عشر » حين يترجم للمؤلف يقول : « ألف رسالة فى الحبشة لطيفة » ولا يذكرها بهذا العنوان الذى صدرت به .

ثم نجد صاحب « أنباء الزمن فى تاريخ اليمن » يعرض للمؤلف فى حوادث سنة ١٠٥٦ هـ فيذكر السبب الداعى إلى اختياره رسولا إلى ملك الحبشة وسفره إليها وعودته منها ويقول : « وله كتاب وصف فيه سفره منذ عزم من حضرة الإمام إلى آخر سفره ، وهو مشهور » ، ويسكت عن ذكر اسم هذا الكتاب مجتزئاً بالإشارة التى تدل على أن هذا الكتاب وصف لرحلة .

ثم نجد محمد بن على الشوكانى صاحب « البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع » يعرض لوصف ما كان مستخلصاً إياه من كتاب المؤلف هذا كما تدل على ذلك عباراته التى أوردها إلى أن يقول : « وهذه الرحلة مشتملة على عجائب وغرائب قد جمعها صاحب الترجمة فى كراريس هى بأيدى الناس »

فأنت ترى معى أن هؤلاء الذين ترجموا للمؤلف كانوا على موصولة بكتاب أسماه أحدهم رسالة ، وأشار ثانيهم — ولم يصرح — إلى أنه كتاب فى الوصف ، وكاد ثالثهم أن يسمى الكتاب رحلة .

ويخيل إلىَّ أن المؤلف كتب ما كتب ، ولم يسمه ، فى كراريس — كما يقول الشوكانى — يتداولها الناس دون أن يكون لها عنوان ، وهذا الذى جعل هؤلاء المؤلفين لا يقطعون برأى فى تسميتها ، ولكنهم أجمعوا أو قاربوا أن يجمعوا على أنها إن سُمِّيت فرحلة أو رسالة .

ترى من أين دخل هذا العنوان « سيرة الحبشة » على هذا الكتاب أو تلك الكراريس كما يقول الشوكانى ؟

يطالعنا السيد الزميل المحقق الدكتور مراد كامل بهذا العنوان — أعنى سيرة الحبشة — مرتين ، أولاهما التى تحملها الصفحة الأولى من الكتاب — أعنى غلافه — وهذه أملتها الثانية التى تحملها الصفحة الأولى من النص ، وفيها : « هذه سيرة الحبشة التى ألفها سيدنا القاضى العلامة شرف الله والدين الحسن بن أحمد الحيمى بل الله ثراه .. الخ »

ولكن أية مخطوطة حملت هذا ، أتلك التى استجلبها السيد المحقق من اليمن والتى أشار إلى أنها كتبت سنة ١٠٦٠ هـ ؟ أم مخطوطة من المخطوطات الأخرى التى لم يشر السيد المحقق إلى تأريخ كتابتها ، وأكبر الظن أنها

متأخرة ؟ فإن كانت الأولى فكيف فات ثلاثة من المؤرخين – آخرهم وفاةً هو الشوكاني ، وكانت وفاته سنة ١٢٥٠ ، وكلهم إن لم يكن جلّهم ، ينبئ حديثه عن الحيمى أنه كان على صلة بكتابه – أن يقعوا على هذا العنوان فيذكروه . لانكاد نصدق هذا إلا إذا صدقنا أن هذه النسخة كانت محبوسة فى خزانة حفيد المؤلف لم تخرج إلى السوق وخرج غيرها . ومن هنا كان هذا الذى فات هؤلاء المؤرخين .

وإن كانت الثانية – أعنى أن هذا العنوان حملته نسخة أخرى متأخرة – اطمأنت النفس قليلا إلى أن هذا العنوان موضوع بأخرة ، وأنه كان من الأشياء التى كان يجب على الزميل الدكتور مراد كامل أن يقف عنده قليلا ولا يقبله فى يسر ودون استقراء ، وهو الذى ساق فى مقدمته (ص ١٢) نقلا عن مخطوطة من تاريخ الكبسى محفوظة بمكتبة برلين برقم (٢٣٣) ترجمة للمؤلف كتبها ابن أخيه وفيها : « وصف رحلته والصعاب التى لاقاها فى هذه الرحلة التى سماها : « حديقة النظر وبهجة الفكر فى عجائب السفر » .

ويعقب السيد المحقق على هذا بقوله : « وهو على ما يظهر عنوان هذه الرحلة ، ولم نعثر عليه فى المخطوطتين اللتين وقعتا لنا » .

فنحن الآن حول اسم الكتاب بين أمور ثلاثة :

١ – تلك التسمية التى حملتها المخطوطات واختارها السيد المحقق عنواناً للكتاب .

٢ – تلك التسمية التى طلع علينا بها ابن أخى المؤلف .

٣ – سكوت هؤلاء المؤرخين الذين ذكرناهم عن تصريح باسم للكتاب .

وإنّا لنقف إزاء تلك التسمية التى طلع علينا بها ابن أخى المؤلف نسأل :

هل هى لهذا الكتاب أم لكتاب آخر غيره فى موضوعه ، فالعنوان الذى ذكره ابن أخى المؤلف يكاد يوحى بموضوع طويل غير هذا الموضوع القصير المذكور هنا ، والذى أشار إليه الشوكانى بأنه كراريس بأيدى الناس . اللهم إلا إذا كان عنواناً من تلك العناوين الكثيرة التى دأبت جمهرة من المؤلفين على التأنق فيها دون التأنق فى الموضوع ، وهو مع هذا الفرض أيضاً مدفوع بأن واحداً من هؤلاء المؤرخين لم يذكره لأنه لم يره على تلك الكراريس التى وقعت له . وبمثل هذا دفعنا العنوان الذى اختاره السيد المحقق وحملته بعض المخطوطات .

وإنا لننتهى بعد هذا إلى ما أشرنا إليه قبلُ اعتماداً على حديث من ترجموا للمؤلف ، وهو أن هذا الكتاب كان غُفْلا من عنوان .

وإذا كان لا بد أن نختار له اسما فهو هذا الاسم الذى ذكره ابن أخى المؤلف « حديقة النظر وبهجة الفكر فى عجائب السفر » ؛ يشارمعه إلى هذا العنوان الذى حملته المخطوطات ، وإلى هذا السكوت الذى كان عن المؤرخين .

° ° °

ويسوقنى الحديث بعد عنوان الكتاب إلى مؤلفه :

فلقد وضع الحيمى كتابه هذا عن رحلة إلى بلاد غريبة عليه ، كل ما فيها يحتاج إلى وقفة وكل وقفة تحتاج إلى حديث . ولقد استقرت إقامته فى تلك البلاد أعواماً ثلاثة تسبقها تسعة أشهر فى الترحال والحِلّ وهو مقبل عليها ، ويسبقها تمهيد طويل عن حديث شاع عن ملك الحبشة ووفدت به رسله إلى ملك اليمن عن رغبته فى اعتناق الإسلام .

وتعقب تلك الأعوام الثلاثة ، أشهر قضاها الحيمى فى الإياب تعرض له الصعاب كما عرضت له فى الذهاب ، وإذا هذا كله يطويه الحيمى فى صفحات معدودات :

١ – يهمل نشر رسالتين كتبهما ملك اليمن إلى ملك الحبشة ، فيفوّت على المؤرخين وثيقتين تاريخيتين من أهمّ الوثائق .

٢ — ويهمل إثبات كتب ملك الحبشة إلى ملك اليمن وحديث رسله ، وهو لا شك كان حاضر هذا كله . وبعيدٌ أن يمضى رسول فى مهمة ولا يكون عنده علم بأولاها .

٣ — ويهمل أن يثبت تفصيل ما جرى بينه وبين الملك ، وماجرى بينه وبين السادة والرؤساء فى الحبشة ؛ بأن يقول : وناقشناهم وناقشونا .

٤ — وهو حين يهمل هذا يسرف فى عبارات الدعاء والثناء والتعوُّذ .

٥ — ويشغله تنميق العبارة وتكلُّف السجع عن أن يفرغ لغرض المؤرخ الواعى . وكان أمامه حديث مستفيض عن البلاد وطبيعتها وأحوال أهلها ومعالمها لم يلمّ به إلا قليلا ، وهو فى هذا القليل غير شافٍ ، وكان أمامه الغرض الذى أرسِل من أجله ، وحام حوله ولم يفصح .

ولعل الحيمى حين كتب رسالته الصغيرة تلك عقب عودته لم يكتبها للتاريخ ، ولم يكتبها كتابة المؤرخ ، بل لقد خيِّل إليه أنه ملزم ألا يقول للناس مايقوله للملوك . من أجل ذلك التزم هذا الغموض وهذا الإجمال ؛ شأنه فى ذلك شأن المؤرخين الذين يؤرخون لما يعاصرون ، إما إجمالٌ مبهم أو إسرافٌ فى غير حق . ولقدفعلهما الحيمى فأجمل فى التاريخ وأسرف فى الثناء على الملك . ولقد كان يؤرخ للحبشة وهو فى حلٍّ من أن يقول ، ولكنه لم يقل لأسباب سياسية توهَّمها ، أو توهمها من حوله فلم يسمحوا له بذكر ما يريد . ولقد كان مجال القول ذا سعة ، والقائل غير عيى ؛ ولكنا لم نظفر بما فيه شفاء .

وعلى الرغم ، مما أخذته على الحيمى فلقد ترك لنا بهذا القليل المبتور صفحة لو لم يكتبها ، لفقدنا بفقدها آخر قطرة فى الإناء .

وبعد . فلئن كان الحيمى قد فوَّت علينا بعض ما نحب فلقد أثبت لنا السيد المحقق الكثير مما نحب فى تلك المقدمة الدارسة الطويلة التى أربَت صفحاتها على النص وجاوزته بنصفه فبلغت صفحاتها التسعين .

ولن أحبَّ أن أناقش الزميل فى رغبة «فاسيلادس» ملك الحبشة فى الإسلام : هل كانت لفتة سياسية منه كما يرجح الزميل ، أم هى لفتة دينية كما أرجح أنا ؟ فقد فوّت علينا الحيمى بما أهمله من تلك الكتب المتبادلة دليل الحديث ، ولن يرجعنى عما رجحته إهمال ملك الحبشة استقبال الحيمى ؛ فما أكثر ما تفعل بطانات الملوك وما أقواها فى بعض الأحيان ، وأضعف الملوك إلى جانبها !

ولكنى أحب أن أعتب عليه فى شىء كان يملك أن يزيدنا فيه علماً فبخل ، هو سكوته عن بعض الألفاظ التى وردت فى الكتاب فلم يترجم لنا معانيها ، وهو المشارك فى المعجم الكبير ، ويعلم ما لهذا من نفع .

وأخيراً فهذا أثر نادر يصحبه جهد نادر ، أحب أن يفيد منهما القارئ ، لا يضيره أن المؤلف قصَّر فى شىء فقد قدَّم لك غيره كاملا ، ولا يضيره أن المحقق قد هفا فى القليل ، فلقد قوّم لك الكثير ؛ وأنت لا تحس النتوء إلا فى الصفحة الملساء .



الحياة الثقافية فى شهر

ركب الثقافة

عرض سريع

بقلم الأستاذ حسن كامل الصيرفى

على الرغم من أننا فى صميم الصيف وقد انصرف كثير من الناس عن جدّ الحياة إلى لهوها فإن حركة النشر — على غير عادتها فى مثل هذه الأشهر — آخذة فى نشاطها ، ذلك أن اهتمام الحكومة بالحركة الثقافية دفع دُور النشر إلى هذا النشاط ، فاهتمام وزارة الثقافة ومشروعاتها التى تُعدُّها الآن قد أمدّت تلك الدور بالحيوية استعداداً لموسم يُرْجَى أن يكون خيراً على الثقافة والعاملين فى حقلها الواسع .

والمؤلفون والمحققون دائبون عاكفون على ما ينتجون لا يسلّمون للصيف وقيظه بسلطانه عليهم ، ونحن نشهد حركة كلها جدّ تدفع أمامها الغثّ من التأليف والتافه من المطبوعات لينزوى عن الناس وليذهب جُفاء ويبقى ما ينفع الناس .

فها هى ذى وزارة الثقافة فى الإقليم الجنوبى تختضن أثراً تاريخياً جليلا يحققه الدكتور محمد مصطفى مدير متحف الفن الإسلامى ، وهو مخطوط يتناول تاريخ الوحدة بين مصر وسورية فى المدة من عام ٨٨٥ هـ (١٤٨٠ م) إلى عام ٩٢٦ هـ (١٥٢٠ م) للمؤرخ الدمشقى محمد بن على المشهور بابن طولون ، وقد تناول فيه مؤلفه مظاهر هذه الوحدة فى السياسة والقضاء والجيش والإدارة والشعور العاطفى .

والمخطوط الذى ينشره الدكتور محمد مصطفى هو الوحيد فى العالم قدّمه إليه الدكتور كاله ، ويزيد فى قيمته أنه بخط مؤلفه ، والأصل محفوظ بمكتبة جامعة توبنجن. وقد قام المستشرق الألمانى هارتمن بترتيب أوراق هذا المخطوط ونشر منه مقتطفات قصيرة فى نشرات جمعية الدراسات العلمية فى مدينة كنجسبرج .

وفى نشر هذا الكتاب ربطٌ بين ماضى الوحدة بين إقليمى الجمهورية العربية المتحدة وحاضرها ، وهو ما وفّقت فيه وزارة الثقافة حين احتضنت هذا الأثر فسيكشف للناس عن حقائق علمية كثيرة ذات أهمية كبيرة للمؤرخين .

* * *

وقد أخذت الإدارة الثقافية بهذه الوزارة فى تنفيذ مشروعاتها الضخمة التى تتهيأ لإخراجها فى القريب ؛ من تحقيق للتراث القديم ، ومن تيسير لعيون الأدب العربى ، ومن تأليف فى شتى فروع المعرفة ، ومن ترجمة لروائع الآداب العالمية .

وفى مقدمة ما بدأت آلات الطباعة تدور ليخرج للناس محققاً أدقّ تحقيق : كتاب « المغْنى » للقاضى أبى الحسن عبد الجبّار بن أحمد بن عبد الجبار الهمذانى وكان شيخ المعتزلة فى عصره وقاضى القضاة والمتوفى بالرىّ سنة ٤١٥ هـ . وقد قدّم كتابه للصاحب ابن عبّاد.

وهو كتاب يقع فى ثمانية عشر جزءاً فى أبواب مختلفة كل باب يعدُّ جزءاً مستقلاً ، يتناول فيها الكلام على علم الكلام عند المعتزلة وحديثهم عن الإرادة وخلق القرآن وإعجازه وغير ذلك .

وقد أحيل تحقيق أجزاء الكتاب إلى كوكبة من المحققين الأفاضل منهم الدكتور إبراهيم بيومى مدكور والأستاذ أمين الخولى والأستاذ إبراهيم الأبيارى والدكتور أحمد فؤاد الأهوانى والأب جورج شحاته قنواتى

والدكتور محمد عبد الهادى أبو ريدة والأستاذ محمود الخضيرى والدكتور توفيق الطويل والأستاذ سعيد زايد .

وسيصدر منه فى فترة وجيزة جزءان أحدهما عن خلق القرآن وقد حققه الأستاذ إبراهيم الأبيارى ، والآخر عن إعجاز القرآن وقد قام بتحقيقه الأستاذ أمين الخولى .

* * *

وفى سبيل الظهور إلى الناس كتاب آخر مما تنشره الإدارة الثقافية وهو « تاريخ ميَّافارقين » لابن الأزرق الفارقى ، ولهذا الكتاب قيمة تاريخية ذلك أنه يصف حياة البلاد الإسلامية السياسية والاجتماعية والاقتصادية منذ ظهور الإسلام حتى وفاة المؤلف حوالى سنة ٥٨٠ هـ وبصفة خاصة أحوال الدول الإسلامية التى عاشت فى جنوب روسيا الحالية مثل الدولة الشدّادية التى قامت فى ميافارقين ومثل الدولة المروانية والأرتقية فى القرنين الخامس والسادس الهجريين أى فى العصر الذى عاش فيه المؤرخ .

ومما يزيد فى قيمة الكتاب أنه نقل عن مصادر هامة فُقدت فيما فُقد فى العصور السالفة كبقية أجزاء تاريخ بغداد لابن أبى طاهر طَيْفُور ، وكتاب الموصيل لمحمد ابن على الشمشاطى . وقد نوّه بهذا الكتاب كثير من العلماء الأجلاء كابن الأثير وابن شدّاد وابن خلكان وسبط ابن الجوزى ، واستقوا منه كثيراً من الأخبار والمعلومات .

واستقبل الناس من آثار تلك الحركة الثقافية الكبرى التى تتولاها هذه الوزارة كتاب « اختصار القِدْح المعلّى فى التاريخ المحلّى » لابن سعيد المغربى ، وقد ترجم فيه لطائفة من رجال الأندلس فى القرن السابع الهجرى الذين عاصرهم المؤلف ونقل عنهم مشافهة أو روى عنهم .

وقد حقّق هذا الكتاب الأستاذ إبراهيم الأبيارى وقدّم للكتاب بمقدمة عرض فيها لأصل الكتاب ومختصره فبيّن الصلة بينهما .

* * *

واستقبل الناس كذلك كتاب «الخطابة» لأرسطو بتحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوى ، وهو من مشروعات الوزارة ، وقد تولت نشره مكتبة النهضة .

وسيستقبل الناس كذلك بعد أيام قليلة كتاباً أخرجته وزارة الثقافة ونشرته هذه المكتبة أيضاً ، هو «ديمقراطية القومية العربية » من تأليف الدكتور محمد عبد الله العربى . وقد تناول فيه الكلام على الديمقراطية العربية وما فيها من معانى الحرية والعدالة ، وقارن بينها وبين الديمقراطيات الأخرى .

* * *

أما الجهود الفردية التى يقوم بها المؤلفون والمحققون ودور النشر فقد خرج منها عدد لا بأس به ؛ نذكر منه الآن ديوان ابن الدُّمَيْنة ، وقد بذل فى تحقيقه الأستاذ أحمد راتب النفّاخ جهداً كبيراً ، وكان تحقيقه شطراً من رسالة تقدّم بها الأستاذ النفّاخ إلى كلية الآداب بجامعة القاهرة لنيل الماجستير . وأما الشطر الآخر فكان دراسة مطولة للشاعر وللديوان لم يتح لها أن تنشر بعد ، فرأى ألا يخلى المقدمة من إلماع إلى ما اتسع له من أطراف القول .

ولم تقلّ العناية التى بُذلت فى نشر هذا الديوان عن العناية التى بُذلت فى تحقيقه ، فقد أخرجته مكتبة دار العروبة فى مظهر أنيق .

* * *

ويصدر قريباً عن دار بيروت ودار صادر كتاب « ولاة مصر » لأبى عمر محمد بن يوسف الكِنْدى المصرى المتوفى سنة ٣٥٠ هـ . وهو أول مصدر مصرى للتاريخ المصرى الإسلامى ، وأغنى كتب التاريخ بمادة الأخبار عن تاريخ مصر وولاتها .

وقد سبق أن نشر هذا الكتاب منذ خمسين عاماً المستشرق رڤن كست Rhuvon Guest ، ولكنه كان فى حاجة كثيرة إلى إعادة تحقيقه حتى تولى هذه المهمة الدكتور حسين نصار .

كما يصدر عن هاتين الدارين كتاب « القيان فى الجاهلية » للدكتور ناصر الدين الأسد ، وهو رسالة كان قد نال بها درجة الماجستير الممتازة ، وتناول فى هذا الكتاب الكلام على الغناء والمغنيات قبل الإسلام .

وستصدر عنها دراسة للشريف الرضى يتناول فيها مؤلفها الدكتور إحسان عباس شخصية الشريف وشعره . بالتحليل والدرس

* * *

وهناك فى بيروت دار نشر أخرى تعنى بالتراث العربى هى دار الحياة ، وقد أصدرت أخيراً كتاب التقريب لحد المنطق لابن حزم الأندلسى حققه لها الدكتور إحسان عباس .

كما نشرت مجموعة من دراسات الأستاذ جرنباوم فى الثقافة الإسلامية تناول فيها وجوهاً مختلفة من تلك الثقافة ، وقارن بينها وبين نظيراتها من الثقافة الغربية القديمة والوسيطة . وقد تولى ترجمة تلك الدراسات الدكاترة محمد يوسف نجم وإحسان عباس وأنيس فريحة.

* * *

ونشر أخيراً فى مصر عن « دار إحياء الكتب العربية : عيسى البابى الحلبى وشركاه » الجزء الثانى من شرح نهج البلاغة لابن أبى الحديد الذى يقوم بتحقيقه الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم . وهو يجمع إلى جانب الشرح خلاصة ما فى كتب الأدب والنقد والتاريخ والنسب والمغازى والسير والفقه والجدل .

وتنهض دار من دور النشر فى مصر على حداثة عهدها بعبء ضخم فى هذه المهمة الجليلة لتثقيف الجيل الجديد ، وهى « دار المعرفة » فتؤدى واجبها وتنشر بضعة كتب قيمة ، منها اثنان متصلان بالعصر العباسى ، وهما « زهديات أبى نواس » و « فى الأدب العباسى » وقد ألفهما الدكتور على أحمد الزبيدى من أدباء العراق والمدرس بكلية الآداب فى بغداد .

ثم تصدر أخيراً ثلاثة كتب تتصل بما نحن فيه الآن من صراع ضد الاستعمار : الأول عنوانه « التنافس الدولى فى شرق إفريقية » والثانى « التنافس الدولى فى بلاد الصومال » وهما من تأليف الدكتور جلال يحيى المدرس بمعهد الدراسات الإفريقية بجامعة القاهرة . والثالث عنوانه « الأسلحة النووية ومستقبل الإنسان » تأليف الدكتور لينوس باولنج وترجمة الأستاذ محمد محبوب .

* * *

أما الشركة العربية للطباعة والنشر فقد انتهت من طبع مجموعة طيبة فى الأدب والتاريخ والفقه ، منها « نور الدين » وهو كتاب ألفه الدكتور حسين مؤنس تناول فيه حياة الإسلام فى مرحلة من أشد مراحله كفاحاً ونضالا وبطولة وفدائية . ومنها كتاب « الإسلام وحاجة الإنسانية إليه » من تأليف الدكتور محمد يوسف موسى ، وكتاب « الجرائم فى الفقه الإسلامى » وهو بحث مقارن وضعه الأستاذ أحمد فهمى بهنسى ، ثم « رسالة الجندى العربى » وهى رسالة اختارها الأستاذ السيد فرج من كتاب« عيون الأثر فى فنون المغازى والشمائل والسير » للإمام ابن سيد الناس المتوفى سنة ٧٣٤ هـ وقد حققها وشرح أحداثها من وجهة النظر الحربية الحديثة ، وذلك إلى جانب مسرحية شعرية للأستاذ عزيز أباظة عنوانها « غروب الأندلس » ، وقصة طويلة للمرحوم الدكتور محمد حسين هيكل عنوانها « هكذا خلقت » .

* * *

وما تزال كثرة من دور النشر تعمل وتعمل جاهدة فى سبيل نهضة ثقافية ثائرة على الفساد فى التأليف لتتمشى الثقافة مع ثورة الوطن جنباً إلى جنب نحو هدف واحد هو البناء الشامخ الراسخ القائم على دعائم قوية لأجيال يجب ألا تنسى ماضيها المجيد وهى تنظر إلى الأفق المشرق الجديد .

معرض الربيع

لفنانى الأقليم الشمالى

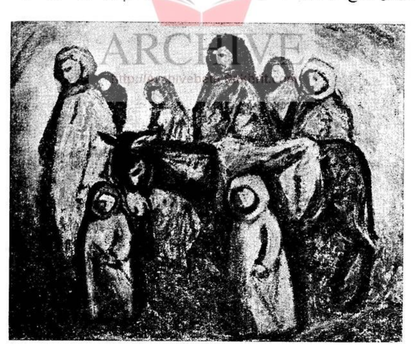
عرض بقلم الأستاذ محمد صدقى الجباخنجى

بالأمس طالعتنا وزارة الثقافة والإرشاد بمعرض الربيع الأول لفنانى الإقليم الشمالى الذى افتتحه السيد ثروت عكاشة فى مساء يوم الثلاثاء ١٠ يونيه من هذا العام بمتحف الفن الحديث .

وقد اشترك فى المعرض ٢٧ مصوراً من بينهم سيدتان ، وخمسة مثالين . وبلغت المعروضات ٦٩ لوحة مصورة بالألوان الزيتية والمائية ، وبعض لوحات فوتوغرافية لتماثيل تعذر نقلها لعرضها فى هذا المعرض .

والمواجهة الصريحة هى السمة الغالبة فى جميع الإنتاج المعروض المتنوع الأساليب ، فمن التأثرية التى مازالت متمسكة بأهداب الواقعية فى فن المصور الكبير ميشيل كرشه ومحمود جلال وعبد القادر النائب ودرية حماد .. إلى أقصى ما يبلغه التعبير التجريدى المبسط على لوحات أسعد زكارى وأدهم إسماعيل وقتيبة شهاب ، وما بين هذين النقيضين من اتجاهات وميول تعبيرية وتكعيبية وحوشية ، نجد ميلاً واضحاً إلى صراحة التعبير .

وأقصد بصراحة التعبير ذلك الاجتهاد والإخلاص فى سبيل الكشف عن لب المواضيع التى تستمد عناصرها من البيئة فى الإقليم الشمالى ، وتستند إلى واقع الحياة ، دون التجاء إلى الخدعة الصناعية ، أو التكلف فى إظهار مهارة الأستاذية ، حتى ولو بدت سذاجة المصور فى معالجة الأسلوب الفنى الذى اختاره ليعبر به عن شعوره . وهذا الإخلاص



« المهاجرون » للفنان محمود حماد

من مقتنيات وزارة الثقافة والإرشاد القومى بالإقليم الشمالى



« تحية » للفنان ممدوح قشلان
من مقتنيات وزارة الثقافة والإرشاد القومي بالإقليم الشمالي

لابد أن يصل حتماً بالفنان إلى غاية الإبداع لأنه بطبيعته صادر عن حب ، وعن رغبة ، وعن تصميم على بلوغ الأهداف الفنية الرفيعة .

● الفن بين الهواية والمزاولة

وطالما أن الإنسان ميّال بطبعه إلى رؤية الشئ الجميل ، فإن الفنون بمختلف أنواعها وأساليبها عنصر أساسى فى حياة الشعوب ، لأنها المرآة الصادقة للحضارة ، والدليل على رقى وسمو الشعور الإنسانى .

وكلنا يعلم أن فى ذاته قوة كافية .. هى قوة المخيلة المتصورة . ونعلم أيضاً أن قوة المخيلة شئ ، والقدرة على خلق هذه التخيلات ، وجعلها حقيقة ملموسة ومنظورة ، شئ آخر . ونعلم كذلك أن الإنسان القادر على هذا الخلق ، هو ما نسميه فناناً .. أى صاحب فن ، أو بمعنى أدق ، صانع الجمال ، والقادر على إدخال السعادة فى نفوس الناس برؤية الجمال فيما يحيطهم من أشياء . ونعلم

أن الفنان بحكم صفته هذه ، يتدرب على العمل ، ويسعى بفنه من أجل إسعاد الآخرين .

وفى معرض الربيع الأول لفنانى الإقليم الشمالى أمثلة كثيرة تدل على أن من بين العارضين أساتذة من المزاولين لفنونهم ، وهواة من عشاق الفن يحاولون أن يحققوا لأنفسهم وبأنفسهم هذه المتعة الروحية .

وليس غريباً أن نجد الفن ، بمختلف أساليبه الحديثة والمعاصرة ، ينمو ويزدهر فى الإقليم السورى الغنى بمناظره الطبيعة الجميلة .

● ظاهرة التقدير

وثمة ظاهرة استرعت انتباهى فى هذا المعرض ، وهى الإقبال على تشجيع الفنانين العارضين باقتناء لوحاتهم لهيئات كثيرة ، منها : سبع لوحات اقتنتها



« الحطابة » للفنان أدهم إسماعيل
من مقتنيات وزارة الثقافة والإرشاد القومى بالإقليم الشمالى



« بدوية » للفنان نعيم اسماعيل
من مقتنيات وزارة الثقافة والإرشاد بالإقليم الشمالي

وزارة الإرشاد القومى بالإقليم الشمالى وهى : « الوردة الجميلة » للفنان نصير شورى ، و « العطش » للفنان محمود حماد ، و « دمشق القديمة » للفنان محمود جلال ، و « كادح » للفنان سامى برهان ، و « الحطّابون » للفنان صلاح الناشف ، و « بدوية » للفنان نعيم إسماعيل و « تحية » للفنان ممدوح قشلان.

واقتنت وزارة التربية والتعليم أربع لوحات : « المهاجرون » للفنان محمود حماد ، و « الثلوج فى دمشق » للفنان نصير شورى ، و « مقهى البحارة » للفنان خالد معاذ و « فواكه » للفنان هشام زمريق . واقتنت مديرية المتاحف والآثار بدمشق صورتين إحداهما : « الحصاد » للفنان صلاح الناشف ، والثانية « الحطّابة » للفنان أدهم إسماعيل . ولم يفت مديرية التبغ والتنباك أن تقتنى لوحة « الغوطة » للفنان زهير صبان الذى استطاع بأسلوبه التأثرى السريع اللمسات أن يستهوى قنصل عام اليابان الذى اقتنى صورته الثانية « الراعية » .

وكانت لفتة تدل على حسن تقدير السيد كمال الدين حسين وزير التربية والتعليم المركزى لفن المصور عبدالقادر النائب فاقتنى صورتين من معروضاته .

● النشأة والتطور

والفنون الجميلة — فنون الرسم والتلوين ونحت التماثيل — لم يتجاوز عمرها فى الإقليم الشمالى الثلاثين سنة منذ أن بدأت فى أواخر سنى الاستعمار التركى على يد المصور توفيق طارق صاحب المدرسة الأكاديمية وكانت بداية طبيعية لكل من يريد أن ينشأ نشأة سليمة قائمة على أسس من المعرفة بالقواعد المدرسية للتمكن من صناعة الفن ، قبل أن تعصف الطفرات السريعة ، التى اعترت فنون القرن العشرين فى أوروبا ، بعواطف وأحاسيس الفنانين الناشئين الذين لم يلبثوا حتى نزح الكثير منهم إلى باريس وروما ، للتعرف على الفنون الحديثة التى غيرت وجه الفن الأكاديمى والواقعى والرومانتى الذى يعالج ، ويناقش ويسجل أحداث التاريخ ، وأساطير البطولة ، والعواطف الإنسانية الجياشة . وبدأت البحوث الفنية الحديثة تظهر على لوحات إخواننا من فنانى الإقليم الشمالى ، ولكنها بحوث محدودة ، لا تكاد تتعدى الصورة الشخصية ، والطبيعة الصامتة ... وهى من المواضيع التى وجد فيها المصور الفرنسى « سيزان » ما يحقق وجهة نظره فى تحويل طبيعة الأشكال إلى أسطوانات ومكعبات ذات تكوينات هندسية ليعبر بها عما يستحث مشاعره من أجل إيجاد فن جديد ... قوامه التحرر من سيطرة العين المجردة والانطلاق فى التعبير عما تحسه نفسه ، ويتصوره خياله.

والطبيعة الصامتة ، تتألف من الأوانى والأقمشة والزهور والفواكه ، وغير ذلك من الأشياء التى يمكن للفنان أن يؤلف منها وحدة مرتبطة ، لها من أشكالها مدلول ، قد يكون موضوعى ، أو جمالى .. وهى بطبيعتها قابلة لأن يتحكم فيها الفنان ويشكلها تشكيلا جديداً يفصح بها عن وجهة نظره فيما يريد أن يعنى بتفسيره ، أو التعبير بها عن عواطفه وأفكاره .

ومن بين زملائنا من فنانى الإقليم الشمالى من



« فصول »

للفنان عبد القادر النائب

نزح إلى القاهرة بدافع من روابط الإخوة والعروبة للدراسة بكلية الفنون الجميلة ، نذكر منهم الفنان ناظم الجعفرى ، ونصير شورى ، وكلاهما أتم دراسته بقسم التصوير فى كلية فنون القاهرة فى سنة ١٩٤٧ : والأول نزح إلى البرازيل عام ١٩٥٣ ، ثم عاد إلى وطنه بعد عام ، والتحق بوظيفة مدرس للتربية الفنية . وفى أسلوبه الأكاديمى تظهر بوادر ميوله نحو الفن التأثرى فى انفعالاته بالحركة القومية ، والأحداث التاريخية . والثانى سافر إلى باريس وروما فى سنة ١٩٥٠ ، ثم عاد ليشغل وظيفة مدرس للتربية الفنية ، وله ميول خاصة نحو الحياة فى الريف ، ونال جوائز كثيرة فى معارض دولية .

والمواضيع التاريخية ، والأحداث القومية والشعبية ، تبزغ على لوحات فنانى الطليعة ، محاولين بها رسم خط فكرى جديد : لُحمته العروبة ، وسُداه الوحدة .

ولقد أتاح لنا معرض الربيع الأول ، الذى أقيم أخيراً بمتحف الفن الحديث بالقاهرة ، و« أتيليه » الإسكندرية بعد ذلك الفرصة للتعرف على فنون زملائنا .

ويقول الأستاذ عفيف بهنسى مدير الفنون الجميلة بوزارة الثقافة والإرشاد بالإقليم الشمالى – وهو الذى أشرف على تنظيم المعرض – إن فى دمشق رابطة للفنانين المصورين والمثالين – تأسست عام ١٩٥٦ ، ويمقر الرابطة مرسم حر يشرف عليه أساتذة من الأعضاء . وعلى الرغم من عدم وجود مدرسة للفنون فى الإقليم الشمالى إلا أن الحركة الفنية تتقدم تقدماً سريعاً سيؤدى حتماً ، وفى وقت قريب ، إلى إنشاء مثل هذه المدرسة .. وهى ضرورة تنادى بها تلك المواهب الفنية الفتية التى تتفتح عاماً بعد عام فى مدارس التعليم العام .

وكان رد الأستاذ عفيف بهنسى أنه لا يمكن تحقيق فن قومى عربى مالم يحدث اندماج تام بين فنانى الجمهورية العربية المتحدة .. وذلك عن طريق تبادل المعارض والزيارات بين فنانى الإقليمين ، وإصدار مجلة فنية مشتركة يسهم فى تحريرها نقاد الفن من العرب .

وقد سألناه عن المهتمين بشئون النقد الفنى فقال : أستطيع أن أشير إلى الجهود الكبيرة التى يقوم بها الدكتور سليمان قطايا ، وصدقى إسماعيل ، وما أبذله أنا من مجهود فى هذا الميدان .